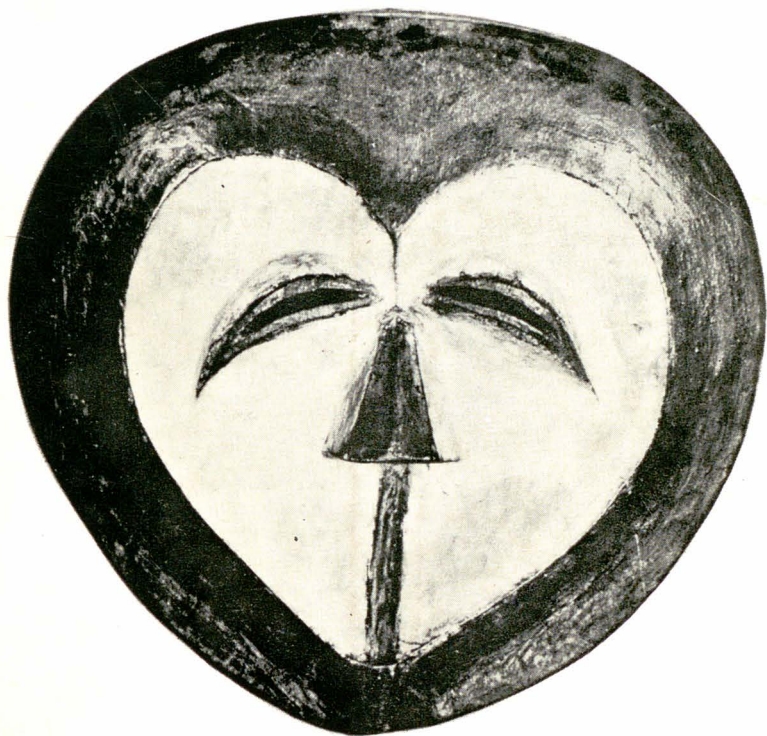




Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta:

Masca africană « Bakwele »

Regiunea Brazzaville <https://biblioteca-digitala.ro>



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU
ZOE DUMITRESCU - BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU,
DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA,
ALEXANDRU BACIU, SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE.

1

[132]

1972

SUMAR

Secolul 20 ○ MISIUNE PATRIOTICĂ ȘI INTERNAȚIONALĂ • 3

ERNST TOLLER

OMUL ȘI MASSELE

O PIESĂ A REVOLUȚIEI SOCIALE DIN SECOLUL XX

în românește de Petre Stoica • 7

Cadavre în Priesterwald; V-am cuprins; Din Cartea rîndunelor, poeme.

în românește de Daniel Popa • 41

Tinerețe în Germania, pagini autobiografice, în românește de L. Voita • 46

TANKRED DORST: *Cinci scene din piesa «Toller»*, în românește de L. Voita • 55

ROMUL MUNTEANU: *Toller și sensul militantismului în teatrul expresionist* • 63

WALTER BENJAMIN

Opera de artă în epoca reproductibilității ei tehnice, fragmente antologice,
în românește de Dieter Fuhrman • 69

DIETER FUHRMAN: *De la actul critic perpetuu la modelul dialectic* • 94

PABLO NERUDA

Maestrii mei; Confesiuni, fragmente, în românește de Andrei Ionescu • 99
Poeme de dragoste, în românește de Aurel Covaci
MARIA BANUȘ: *Pablo* • 109
ANDREI IONESCU: *Rapsodul continentului vulcanic* • 111

ALEXANDR TVARDOVSKI

E iulie; Eu știu; Cîți ani; Depărtări, poeme, în românește de Ioanichie Olteanu • 117
ANDREI TURKOV: *Alexandr Tvardovski, poetul contemporaneității*
TATIANA NICOLESCU: *A rămîne tu însuți* • 128

REVELAȚIA AFRICII

LEO FROBENIUS: *Ce înseamnă pentru noi Africa*, în românește de I. Roman • 131

RITMURI ȘI INCANTAȚII

Închinare pămîntului; Descîntec pentru a îndupleca o femeie; Cîntec de nuntă la despărțire; Cîntec de leagăn; Cîntec de alinare; Rugăciunea țesătorului; Rugăciunea fierarului; Imn către soare; Cuvîntul ultimelor clipe; Unui iubit delăsător; Cîntece rituale, în românește de Modest Morariu și Petre Stoica. • 137
MOHAMED AZIZ LAHBABI: *O ipoteză: Othello marocan?*, fragment, în românește de Madeleine Fortunescu • 143
EDUARD CONSTANTINESCU: *Trei filme despre Africa*

PREMIUL CAMPIELLO

GIANNA MANZINI: *Portret în picioare*, roman, fragmente, în românește de Florian Potra • 150
BRUNO ARCURIO: *La țărnul amintirii eliberatoare* • 164

ARTHUR HAULOT: *Geneza*, poem, în românește de Radu Boureanu
RADU BOUREANU: *Spațiul uman al poeziei* • 176

CRONICA TRADUCERILOR

VIRGIL NEMOIANU: *Christian Morgenstern: Cîntece de spînzurătoare*
GEO ȘERBAN: *Nebănuitele trepte ale expresionismului românesc*

ARTE

VALERIU RÂPEANU: *Casals autobiografic* • 184
PABLO CASALS: *Muzică și viață*, în românește de Sanda Râpeanu • 186

O MISIUNE PATRIOTICĂ ȘI INTERNAȚIONALĂ

În preajma Conferinței naționale a Scriitorilor — reper important al progresului pe care-l înregistrează de cîțva timp literele românești — viața noastră literară cunoaște o efervescență deosebită. Principiile sănătoase ale dezvoltării literaturii noastre — îndrumarea artei și literaturii de către partid, orientarea realistă a inspirației artistice, climatul de libertate, atmosfera pătrunsă de normele unei etici socialiste și profesionale, fuziunea literelor cu marile aspirații și preocupări ale poporului, încurajarea tuturor modalităților de expresie ce garantează o literatură cu adevărat majoră, confruntarea valorilor noastre naționale cu realizările culturii universale și integrarea specificului nos-

tru național în circuitul axiologic al întregii lumi, ca să amintim doar câteva din ele sînt reafirmate cu luciditate, cu patosul unei angajări pe deplin conștiente, cu certitudinea că aceste principii garantează mersul înainte al activității creatoare din patria noastră.

În acest cadru general de riguroasă și patetică conștiință de sine, « Secolul 20 » — revistă cu profil și misiune aparte în aria noastră publicistică — își ia drept călăuză cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu care recomandă cunoașterea cît mai profundă a valorilor literare și artistice din țările socialiste, precum și din celelalte țări ale lumii, odată cu preluarea critică, de pe pozițiile noastre specifice ale ideologiei noastre, a tuturor realizărilor de seamă din cultura universală. « Partidul și guvernul nostru — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — consideră că, participînd tot mai activ la viața culturală a lumii contemporane, cunoscînd și însușindu-și cuceririle noi ale artei universale, oamenii de artă din România au datoria să afirme cu pasiune valorile spirituale ale poporului român, să facă cunoscut geniul său artistic. Prin aceasta ei îndeplinesc atît o nobilă misiune patriotică, cît și o însemnată misiune internațională ». Iată, formulată clar și concis, dubla perspectivă în care revista noastră înțelege să-și înscrie activitatea ei susținută.

Cultura este una din formele dialogului planetar pe care-l întrețin astăzi popoarele lumii. Spiritualitatea românească, afirmată de-a lungul secolelor în opere artistice de o necontestată valoare, alimentată de tradiții culturale adînci și, în acelaș timp, decantate, însoțind ca o aură strălucitoare progresul politic și material al poporului nostru, s-a cristalizat și s-a afirmat întotdeauna prin schimburi de valori esențiale cu întreaga arie a Europei, iar — de cîtva timp încoace — cu aria întregii lumi. Apărut destul de tîrziu în ceea ce s-ar putea numi spațiul universalității, poporul nostru este avid de cultură; egal cu sine însuși de-a lungul timpurilor, el e conștient de ceea ce-i aparține și de ceea ce poate să realizeze în acest domeniu; monumentele de artă și literatură pe care le-a dat în mai puțin de două secole garantează încrederea noastră în viitor. Iată de ce marele dialog al culturii, schimbul de valori cu popoarele

cu tradiții culturale mai vechi sau mai noi este resimțit în România de astăzi ca o adevărată necesitate, ca un mod de a ne afirma pe noi înșine, ca o formă a ființării ethosului nostru național. Spiritualitatea românească de azi a depășit orice complex inhibitiv de ordin istoric sau cultural care ar putea să frâneze luarea noastră de contact cu valorile culturii universale. Vocația universalității — manifestată pregnant și strălucit la o seamă de cărturari români, de la Cantemir, Hașdeu, Eminescu, la Iorga, Blaga și Călinescu — se impune din ce în ce mai mult ca o dimensiune a culturii noastre, care stimulează și obligă. În sensul acesta trebuie înțeleasă « nobila misiune patriotică » de care vorbesc rîndurile citate mai sus. A impune conștiinței culturale europene și mondiale o serie de valori care nasc în spațiul spiritual al culturii românești — iată datoria de onoare a ceasului de față.

Literatura și arta au, în acelaș timp, un important rol în acțiunea de apropiere între popoare. În sensul acesta, literatura română înțelege să urmeze exemplul strălucit al politicii externe a României, factor esențial al coexistenței pașnice. Cunoașterea și promovarea valorilor reprezentative ale culturii universale — prin intermediul acțiunii de traducere și preluare critică a celor mai realizate opere ale contemporaneității, de pe toate meridianele, sarcină care revine în special revistei noastre — are o mare importanță internațională, întreținând climatul de înțelegere reciprocă dintre popoare. Principiile unei arte și literaturi realiste, bazate pe un umanism generos, capabil să deschidă perspective de creație unei arte apropiată de spiritualitatea poporului care o realizează, încep să domine astăzi în cultura multor popoare. A oferi asemenea opere apetitului de cultură al poporului nostru, a le adăuga valorile specifice ale artei noastre socialiste, într-un cuvînt: a ne afirma prin ceea ce receptăm și, deopotrivă, prin ceea ce refuzăm, — iată modul critic în care scriitorii noștri concep integrarea noastră în circuitul valorilor universale. Datoria noastră este de a lua parte, de a contribui la marele dialog al culturii universale delimitîndu-ne de ceea ce ne este străin, pentru că e străin umanității însăși, și afirmînd cu tărie și deplină luciditate crezul nostru ideologic, perspectiva luminoasă a timpului pe care-l construim.

ERNST TOLLER

OMUL ȘI MASELE

O piesă a revoluției sociale din secolul XX

REVOLUȚIE MONDIALĂ.
NĂSCĂTOAREA NOULUI AVÎNT.
NĂSCĂTOAREA NOII COMUNITĂȚI DE POPOARE.
PURPURIUL LUMINEAZĂ VEACUL.
SÎNGEROASELE FĂCLII ALE VINEI.
ÎNTREGUL PAMÎNT SE CRUCIFICĂ.
PROLETARIATULUI

PERSONAJELE

MUNCITORI • MUNCITOARE • ANONIMUL • FETE ÎNTÎLMNITE •
OFITERUL • PREOTUL • BĂRBATUL (FUNCȚIONARUL) • TABLOURILE DE
VIS ALE SONIEI IRENE L.

SILUETE

SONIA IRENE L. • ÎNSOȚITORUL • BANCHERI • FUNCȚIONARUL •
PAZNICI (BĂRBAȚI ȘI FEMEI) • PRIZONIERI • UMBRE

(Al trellea, al cincilea si al șaptelea tablou sînt depărtate viziuni de vis).

PRIMUL TABLOU

Indicație: Camera dosnică a unei cârciumi muncitorești. În centru, o masă greoaie, în jurul căreia stau o femeie și muncitorii.

PRIMUL MUNCITOR: Se împart manifeste,

Întrunire în sala mare —

Mîine fabricile se închid de vreme.

Masele fierb.

Mîine se va decide.

Ești gata, tovarășă?

FEMEIA: Sînt gata.

Cu fiecare răsuflet îmi crește puterea. —

De cită vreme visez la clipa asta,

Cînd singele inimii se transformă-n

Cuvînt și cuvîntul în faptă.

Deseori m-a lovit paralizia — mîinile

Mi le zgîriam de mînie, de rușine, de chin.

Ilegalele foi anunță victoria noastră —

Mă apucă milioane de pumni. . .

Și răsună puternic: Vinovată ești tu că murim !

Da, fiecare cal cu coapse înspumate, tremurînd,

Mă-nvinuiește fără glas — mă acuză —

Că mîine dezlănțui fanfara zilei-de-apoi,

Cînd în sală conștiința mea clocotește —

Încă-s eu aceea care vestește greva ?

Omul vrea grevă, natura vrea grevă !

Simt parcă lătratul unui cîine sărînd

Asupra-mi cînd intru în casă. . .

Ca și cum puholul împrăscă greva !

De fier mi-e conștiința. Liber

Sînt ridicate masele din constrîngerea paragrafelor

Alcătuite de puhavii domni de la masa verde,

Armate de oameni cu gesturi energice

Vor înălța opera păcii ca un dom nevăzut.

Steagul roșu. . . , steagul dezlănțuirii

Cine o să-l ducă mai departe acum ?

AL DOILEA MUNCITOR: Tu ! Pe tine te vor urma.

Pîlpîie lir ștea.

FEMEIA: De și-ar ține gura mijlocitorii !

Crezi că poliția nu-i înștiințată ?

Dacă militarii vor încinge sala cu lanțuri ?

PRIMUL MUNCITOR: Poliția nu bănuiește nimic. Și chiar de ar ști,

Scopul adevărat nu-l cunoaște. —

Dacă masele sala o cuprind mai întîi

Ele-s torentul puternic pe care nici o poliție

Nu o poate preface în fîntîni arteziene pașnic susurînd.

Și-apoi: nu mai are poliția curaj să intervină deplin,

Descompunerea devoră amețeaua puterii,

Dar regimentele sînt alături de noi —

Pretutindeni sfaturi de soldați !
Mîine se hotărăște, tovarășă !
Se aud bătăi în ușă.

PRIMUL MUNCITOR : Trădare !

AL DOILEA MUNCITOR : N-au voie să te prindă.

PRIMUL MUNCITOR : Doar o singură ușă.

AL DOILEA MUNCITOR : Prin fereastră.

PRIMUL MUNCITOR : Fereastră dă într-un puț de lumină.

FEMEIA : Atît de aproape de luptă. . .

Bătăi mai puternice. Ușa se deschide. Bărbatul, cu gulerul mantalei larg desfăcut, intră, privește grăbit în jur, își ridică pălăria din fetru tare.

FEMEIA : Un prieten. . . și nu vă fie nici o teamă.

Vii la mine

Și mă găsești.

BĂRBATUL : Spun bună-seara.

(Cu voce scăzută :) Scuzați-mă că nu mă prezint.

Pot să-ți vorbesc?

FEMEIA : Tovarăși. . . .

MUNCITORII : Noapte-bună.

Pe mîine.

FEMEIA : Noapte-bună, pe mîine.

BĂRBATUL : Să fie limpede,

Nu vin aici ca salvator.

FEMEIA : Iartă visul înfloritoarelor clipe.

BĂRBATUL : Onoarea amenințată mi-a adus pașii încoace.

FEMEIA : Oare eu sînt pricina? Ciudat.

Onoarea păturei burgheze?

S-a pus la vot? Te amenință majoritatea

Cu excluderea din rîndurile ei?

BĂRBATUL : Te rog, fără glume.

Considerația ție străină, mi-e mie poruncă.

Pentru mine contează doar onoarea severă.

FEMEIA : Care vă transformă-n formule.

BĂRBATUL : Subordonarea pretinde autodisciplină. . .

Nu ești atentă la spusele mele. . .

FEMEIA : Te privesc în ochi.

BĂRBATUL : Nu mă zăpăci.

FEMEIA : Tu. . . tu. . . .

BĂRBATUL : Ca să fiu scurt,

Pun capăt activității tale.

FEMEIA : Tu. . . .

BĂRBATUL : Setea de activități sociale

Poate găsi și ea bucurii în rîndurile noastre.

Bunăoară : cămin pentru copiii din flori.

Ideea stă la baza cîmpului de activitate.

Produl e destinat culturii batjocorite de tine.

Înșiși așa-ziii tăi tovarăși de muncă

Disprețuiesc mamele necăsătorite.

FEMEIA : Dă-i mai departe. . . mereu mai departe. . .

BĂRBATUL : Nu ești liberă în acțiunile tale.

FEMEIA : Sînt liberă.

BĂRBATUL: Îmi permit să accept
 O anume măsură de considerație,
 Dacă nu despre priceperea ta,
 Atunci despre tactul tău.

FEMEIA: Nu am considerație decît pentru opera
 Pe care-o slujesc, ascultă-mă, nevoită sînt s-o slujesc.

BĂRBATUL: Vreau să analizez: Dorința
 De activitate publică îți determină
 Acțiunea — dorință născută din felurite motive.
 Departe de mine gîndul unor asemenea
 Înjositoare dorințe.

FEMEIA: Cită durere-mi pricinuiеști cu fiecare cuvînt. . .
 Cunoști tablourile cu madone
 Din odăile țărănești? Străpunsă
 De spadă inima singerează în lacrimi negre.
 Vol, tipărituri umile, mișcător de-elvaviaoase. . .
 Atît de monotone și-atît de mari. . .
 Tu. . . tu. . .
 Vorbești de dorinți?
 Știu. . . Între noi se cascade prăpastia. . .
 Nu dorința mi-a schimbat destinul,
 A fost nevoia. . . Nevoia de-a fi om,
 Nevoie, din simțămîntul cel mai profund.
 Nevoia transformă, ascultă, nevoia transformă !
 Nu capriciul, jocul plictisului,
 Nevoia de a fi om te transformă.

BĂRBATUL: Nevoia. Al tu oare vreun drept
 Să vorbești despre așa ceva?

FEMEIA: Tu. . . Bărbate. . . lasă-mă. . .
 Îți cuprind acuma capul. . .
 Îți sărut acuma ochii. . .
 Tu. . . Sfirșește o dată. . .

BĂRBATUL: Departe intenția de-a te chinui. . .
 Locul. . . Oare nu ne ascultă cineva?

FEMEIA: Și dacă ne aude vreun tăvarăș,
 Ei au tact chiar fără cod de onoare.
 O, dacă tu i-ai înțelege cumva
 Al simți și suflul nervilor lor.
 Nevoia. . . Care-i a noastră. . . Ea trebuie să fie !
 Ați înjosit-o. . .
 Înjosit-o, vouă înșivă dăunînd,
 Ați devenit propii voștri călăi. . .
 Izgonește compătimirea din privirile tale,
 Nu sînt bolnavă de nervi,
 Și nici sentimentală nu sînt.
 Pentru că nu sînt, fac parte din rîndurile lor.
 O, jalnicele voastre ore destinate scopurilor sociale,
 Alinare din slăbiciune și înfumurare.
 Există camarazi care se rușinează de voi,
 Cînd nu izbucnesc în hohote de ris
 Asemenea mie acum.

BĂRBATUL: Așa ți se pare ție că affli toate
Adevărurile. Se știe. Autoritățile te știu.
Femeie. . . Am depus jurământul solemn.
Referentul de la personal e bine informat,
Mi-ar fi exclusă înalntarea în grad.

FEMEIA: Și? . . .

BĂRBATUL: Ți-o spun fără ocolișuri,
Trag consecințele,
Care, fii sigură
Ar afecta și sentimentele mele. . .
Întil fiindcă alături de meseria de soț
Păgubești și binele public. . .
Ajuți dușmanul Intern.
Cu asta ai oferit motiv de divorț.

FEMEIA: Atunci, desigur. . . dacă-ți dăunez. . .

Dacă-s pledică în calea ta. . .

BĂRBATUL: Încă nu-i prea târziu. . .

FEMEIA: Atunci, desigur. . .

Atunci. . . sînt gata. . .

Port vina. . .

Nu te speria, procesul nu-ți va dăuna nicidecum.

Tu. . .

Tu. . . Brațele mele ți se oferă

În clipa marel încurcături.

Tu, sîngele meu se încinge pentru tine.

Vezi, fără tine voi fi o frunză veștedă.

Ești roua care mă deschide.

Ești furtuna, forța primăvăratecă

Aruncă torțe în venele însetate. . .

Au fost nopți, strigăte de băieți așteptînd

Să vină pe lume, cabrîndu-se-n pîrgul

Propriulul lor sînge. . .

Du-mă departe, pe pașiști, în parcuri, în alee,

Ochii vreau să ți-l sărut umilită, . .

Cred că fără tine voi fi lipsită de vlagă. . .

Iartă, am fost așa doar acum.

Văd situația limpede, îți justific acțiunea.

Căci lată, mîine voi sta în fața maselor —

Mîine le voi vorbi.

Statului căruia îi juraseși credință

Mîine îi voi smulge măștile puse

Pe mutra lui crîminală. . .

BĂRBATUL: Ți-e fapta înaltă trădare !

FEMEIA: Statul tău duce războaie,

Statul tău trădează poporul !

Statul tău spoliază, strivește, răs-strivește,

Lipsește poporul de drepturi.

BĂRBATUL: Statul e sfînt. . . Războlul îi asigură viața.

Pacea e fantoma bolnavilor de nervi.

Războiul nu-i decît un armistițiu întrerupt,

În care statul, amenințat de dușmanul de-afară,
 Amenințat de dușmanul din lăuntru, trăiește continuu.
 FEMEIA: Cum poate trăi un trup măcinat
 De ciură și foc?
 Vezi trupul statului, gol?
 Vezi viermii hrănindu-se din el,
 Vezi bursele care se-ndoaă
 Cu trupuri omenești?
 Nu-l vezi. . . Știu, juraseși statului credință,
 Îți faci datoria și conștiința ta-i liniștită.
 BĂRBATUL: Hotărîrea înseamnă cuvîntul tău ultim?
 FEMEIA: Înseamnă cuvîntul meu ultim.
 BĂRBATUL: Noapte-bună !
 FEMEIA: Noapte-bună !

Cînd bărbatul intenționează să plece.

FEMEIA: Dorești să vin cu tine?
 Azi pentru ultima oară. . .
 Sau sînt nerușinată?
 Sau sînt nerușinată. . .
Femeia urmează Bărbatul.
Scena se întuneacă.

AL DOILEA TABLOU

Tablou de vis

Indicație: Sala bursei de efecte. La pupitru, un secretar; în jurul său, bancheri și misiți. Secretarul: Chipul Bărbatului.

SECRETARUL: Notez.

PRIMUL BANCHER: Arsenal
 350.

AL DOILEA BANCHER: Supralicitez
 400.

AL PATRULEA BANCHER: 400
 oferă.

*Al patrulea bancher îl împinge pe cel de al treilea înainte.
 În planul din fund, murmurul ofertanților și al vînzătorilor.*

AL PATRULEA BANCHER către al treilea bancher: Ați auzit?
 Retragerea
 E necesară.
 Marea ofensivă
 Va eșua.

AL TREILEA BANCHER: Rezervele?

AL PATRULEA BANCHER: Materialul uman
 Va fi
 De proastă calitate.

AL TREILEA BANCHER: Insuficientă hrana?

AL PATRULEA BANCHER: Și asta.
 Deși profesorul Ude

Exprimă părerea
 Că secara măcinată
 În procent de 95%
 E numai terci.

AL TREILEA BANCHER : Conducerea?
 AL PATRULEA BANCHER : Excelentă.

AL TREILEA BANCHER : Nu-i îndeajuns alcool?
 AL PATRULEA BANCHER : Fabricile de rachiuri
 Distilează
 La presiune înaltă.

AL TREILEA BANCHER : Ce lipsește?
 AL PATRULEA BANCHER : Generalul.
 A chemat
 93 de profesori
 În cartierul general.
 Pe însuși
 Corifeul nostru
 Gluber,
 Consilierul intim.
 Se murmură rezultatele.

AL TREILEA BANCHER : Care anume?
 AL PATRULEA BANCHER : De tăinuit
 Sferelor burgheze.

AL TREILEA BANCHER : Slăbește
 Vigoarea soldaților?

AL PATRULEA BANCHER : Ciudat, dar nu.
 Bărbatul urăște bărbatul.
 Lipsește.

AL TREILEA BANCHER : Lipsește? . . .
 AL PATRULEA BANCHER : Mecanica
 Întregii vieți
 A fost evidentă.

AL TREILEA BANCHER : Lipsește?
 AL PATRULEA BANCHER : Masa caută perdiție.

AL TREILEA BANCHER : Și-atunci lipsește? . . .
 AL PATRULEA BANCHER : Dragostea.

AL TREILEA BANCHER : E deajuns !
 Astfel războiul
 E-un instrument de-al nostru.
 Instrumentul puternic
 Care face să dănțuie
 State și regi,
 Parlamente, miniștri,
 Presa, biserici,
 Dans deasupra globului nostru terestru,
 Dans deasupra mărilor,
 Spuneți : Pierdut?
 E-un bilanț acesta?

AL PATRULEA BANCHER : Calculați prost.
 E cunoscută sursa greșelilor.
 Va fi echilibrată curînd.

AL TREILEA BANCHER: Prin ce?
 AL PATRULEA BANCHER: Pe cale Internațională.
 AL TREILEA BANCHER: Despre asta se știe?
 AL PATRULEA BANCHER: Nicldecum.
 Va fi coafată în chip patriotic.
 Și independent
 De valută.

AL TREILEA BANCHER: Și bine întemeiată?
 AL PATRULEA BANCHER: Un concern al marilor bănci
 Conduce acțiunea.

AL TREILEA BANCHER: Profitul?
 Dividentele?

AL PATRULEA BANCHER: Vor fi vărsate regulat.

AL TREILEA BANCHER: E bună forma întreprinderii.
 Dar conținutul?

AL PATRULEA BANCHER: Masca se numește
 Cămin de recreere
 Pentru fortificarea
 Voinței de victorie.
 Conținutul
 Bordel de stat.

AL TREILEA BANCHER: Măreț !
 Semnez 100.000 !
 Încă o-ntrebare:
 Cine ordonează dinamica?

AL PATRULEA BANCHER: Generali
 Cu experiență, cei mai buni
 Conducători
 Ai regulamentelor încercate.

AL TREILEA BANCHER: Planul
 A fost elaborat?

AL PATRULEA BANCHER: După regulament,
 Cum am și spus.
 Trei prețuri.
 Trei categorii.
 Bordelul pentru ofițeri:
 Petrecerea, o noapte.
 Bordelul pentru căprari:
 Un singur ceas.
 Pentru trupă:
 Cînș'pe minute.

AL TREILEA BANCHER: Mulțumesc.
 Și cînd se pornește afacerea?

AL PATRULEA BANCHER: În orșice clipă.

Zgomot în culise.
Al treilea și al patrulea bancher se îndepărtează.

SECRETARUL: Nou admis:
 Acțiunea națională,
 Căminul de recreere-n
 Război S. A.

PRIMUL BANCHER: N-am contract.

AL DOILEA BANCHER: Dividentele nu mă atrag.

AL TREILEA BANCHER: Subscriu 100.000

Valoare nominală.

SECREȚARUL: Notez.

AL PATRULEA BANCHER: Aceeași sumă.

PRIMUL BANCHER (*către cel de al doilea Bancher*): Kühle semnează...

Ce părere aveți?

AL DOILEA BANCHER: Tocmai o telegramă:

Bătălia din vest

E pierdută...

PRIMUL BANCHER: Domnilor!

Bătălia din vest e pierdută!

Strigăte, țipete, plinsete.

VOCI: Pierdută.

O VOCE: Arsenalul

Oferă

La 150.

O VOCE: Trustul de aruncătoare de flăcări,

Ofer.

O VOCE: Cărți de rugăciune în timp de război

Cu garanție limitată,

Ofer.

O VOCE: Gaze otrăvitoare,

Ofer.

O VOCE: Împrumuturi de război,

Ofer.

AL TREILEA BANCHER: Încă o dată

Subscriu 100.000.

O VOCE: Hehehe...

La această scădere?...

O VOCE: Cine spune că bătălia-i pierdută?

O VOCE: E-adevărată știrea?

Sau lovitură de bursă?

Kühle oferă de două ori

Cîte două sute de mil.

AL DOILEA BANCHER: Transfer!

Cumpăr.

150.

O VOCE: Supralicitez.

200.

O VOCE: Cumpăr.

300.

O VOCE: Care oferă?

400.

Cumpăr.

SECREȚARUL: Notez.

AL PATRULEA BANCHER (*către al treilea bancher*): Fuchs dezleagă...

AL TREILEA BANCHER: Iertați de întrebare.

Instrumentul nostru cel mai puternic

Este oare salvat?

AL PATRULEA BANCHER: Cum de vă puteţi îndoi?

Mecanica întregii vieţi

E-atît de simplă —

A existat aici o spărtură . . .

A fost descoperită

Şi astupată grabnic.

Scăderea preţurilor

Sau urcarea acţiunilor

Este azi

O chestiune secundară.

Esenţialul:

Legea mecanismului stabilă.

Consecinţa:

Sistemul e salvat.

SECRETARUL: Notez.

Întră Însoţitorul. Chipul său prezintă o magică asemănare cu chipul Femeii: o împletire de trăsături ale morţii cu ale vieţii supraîncordate. El conduce Femeia.

ÎNŞOŢITORUL: Domnilor,

Notaţi prematur.

Singe şi sistem !

Om şi sistem !

Legea-i fragilă.

Un pas

Şi sistemul

E-o jucărie

Distrusă.

Atenţie !

Către Femeie: Vorbeşte tu !

FEMEIA (încet): Domnilor:

Oamenii.

Repet:

Oamenii !

Însoţitorul şi Femeia pălesc. Acelaşi linişte.

AL TREILEA BANCHER: Auziţi?

Catastrofă minieră,

Aşa se pare.

Oameni în primejdie.

AL PATRULEA BANCHER: Propun

Serbări de binefacere.

Dans

În jurul tejghelei.

Dans

Împotriva mizeriei.

Mintuirea

Săracilor.

Dacă-i permis,

Un dans

Domnilor mei.

Donez:

O acţiune

A căminului pentru

Recreere-n război,
Socletate Anonimă.
O VOCE: Muleri?
AL PATRULEA BANCHER: Atâtea
Cîte poftiți.
I se poruncește
Portarului:
Cinci sute
De fete rafinate,
Aici!
Între timp...
BANCHERII: Donăm!
Dansăm!
Mîntuirea săracilor!

Muzica lingourilor de aur zăngănind. Bancherii cu jobene dansează un foxtrott în jurul pupitrului de bursă. Scena se întuneacă.

AL TREILEA TABLOU

Sala e neluminată.

CORUL MASEI, (din depărtare parcă): Noi, pururi înghesuiți
În văgăuni de case povîrnite.
Noi, dați pe mîna mecanismului
Creat de un sistem sfidător.
Noi, în beznă lacrimilor rămași fără chip.
Noi, pururi smulși de lîngă mame,
Noi, din adîncul fabricilor strigăm:
Cînd vom cunoaște dragostea?
Cînd vom cunoaște bucuriile muncii?
Cînd vom fi mîntuiți?

Scena se luminează. Indicație: O sală mare. Pe tribună, o masă lungă și îngustă. La stînga stă Femeia. În sală, înghesuiți unul în altul, muncitori și muncitoare.

GRUPUL TINERILOR MUNCITOARE: Lupta dezlănțuie o nouă luptă!

Nici o ezitare în fața acelor stăpîni,
Nici o șovăială și nici un pact oarecare.
Un grup de tovarăși are sarcina
Să pună dinamită-n mașini.
Și mîlne fabricile sărî-vor în aer.
Mașinile ne înghesule asemenea vitelor la abator,
Mașinile ne strîng ca în menghină,
Zi de zi mașinile trupul nostru-l prefac
În nituri... șuruburi... șuruburi...
De trei milimetri... șuruburi... de cinci milimetri.
Ne fură lumina ochilor, ne fac să putrezească
Mîinile pe trupul încă trăind...

Jos fabricile, jos mașinile!

STRIGĂTE IZOLATE ÎN SALĂ: Jos fabricile! Jos mașinile!
La masa tribunei Femeia se ridică în picioare:

FEMEIA: Oarbă cîndva și încă lovită

De pistonul martirizant al mașinilor absorbitoare

Deznădăjduită strigasem și eu îndemnul acesta.

E doar un vis, care vă răpește vederea,

Un vis de copil speriat în fața nopții.

Priviți așadar: Trăim în veacul douăzeci.

E-un lucru bine știut:

Chiar dacă ați lua dinamita din lumea întreagă

Și-ați arunca în aer toate fabricile într-o noapte

A faptei, în primăvara viitoare vor crește la loc

Acționînd mai înfricoșător ca înainte.

Fabricile nu mai trebuie să fie stăpîne

Iar oamenii scop.

I se cere fabricii să fie slujitoare demnei vieți!

Sufletul omului trebuie să constrîngă fabrica!

GRUPUL TINERILOR MUNCITORI: Astfel să piară laolaltă cu noi.

Tu, vorbele ni se înecă în răzbunare și furie,

Stăpînii își înalță palate,

În timp ce frații putrezesc în tranșee.

Și dansuri țîșnesc și pajîști, Jocuri colorate,

Noaptea citim despre astea și urlăm!

Și-n noi e un dor de-a cunoaște...

Tot ce-a fost mai bun, l-au luat,

Și-a fost ticăloșie.

Doar la teatru uneori ne răsare în față

Și-l atît de gingaș... frumos... și-apoi

Rînjește din nou cu batjocură!

În școli ne-au distrus tinerețea,

Ne-au frînt acolo sufletul.

E pur și simplu mizeria care strigă din noi...

Pute într-adevăr — această mizerie de aburi pișcători!

Cine sîntem acum?

Noi nu vrem să așteptăm!

UN GRUP DE MUNCITORI AGRICOLI:

Ne-au alungat de pe pămîntul nostru matern,

Cei avuți își cumpără ogoarele

Tot așa cum își cumpără tîrfele,

Se înveselesc cu binecuvîntata noastră mamă-pămînt,

Brațele vîrtoase ni le-mping în fabricile de arme.

Dar rupți de bulgări noi lîncezim,

Neprietenoașele orașe ne frîng întreaga vlagă.

Noi vrem pămînt!

Tuturora pămînt!

MASA DIN SALĂ: Tuturora pămînt!

FEMEIA: Am umblat prin cartiere.

De pe acoperișe sărmane ploaia picura cenușie.

Din pereții odărilor răsăreau ciupercile jilăvelii.

Și-am dat de-o încăpere, în ea zăcea un invalid,

Bîlbia într-una: « Pe front am dus-o mai bine...

Aici viețuim ca în cocină...

Nu-l așa?... la fel ca în cocină »...

Și-l porneau din ochi rușinate surisuri.
 Mă rușnam împreună cu el.
 Fraților, doriți să cunoașteți calea salvării?
 Ne rămîne o cale, nouă celor slabi,
 Dușmani ai tunurilor.
 Greva ! Gata cu promisiunile ferme.
 Acțiunea noastră e greva.
 Noi, cel slabi, vom fi o stîncă în fața puterii,
 Vom rupe lanțurile, fără violență,
 Și nu-i armă să ne poată înfrînge.
 Chemați batalioanele noastre mute !
 Chem la grevă !
 Ascultați-mă :
 Chem la grevă !
 Molohul înghite trupurile copiilor,
 Gravidele se prăbușesc pe străzi,
 De foame nu mai sînt în stare
 Să poarte povara nenăscuților.
 În odăile voastre se holbează mizeria,
 Se holbează molima, nebunia, foamea, foamea cea verde.
 Dar acolo, priviți într-acolo :
 Bursele revarsă bacanale,
 Șampania înundă victorii izbutite,
 Evenimentele dansează cu ațîțare scîrboasă
 În jurul altarelor de aur, și afară, pe front ?
 Văzuta-ți palidele chipuri ale fraților voștri ?
 Simțiți voi oare trupurile lor
 Rebegite seara
 În gerul umed ?
 Simțiți în nări adierea putrezirii ?
 Auziți voi țipetele ? Iată, vă-ntreb.
 Auziți vol chemarea ?
 « E timpul vostru acum !
 Noi, înlănțuiți de țevile tunurilor,
 Noi, neputincioșii,
 Pe voi vă strigăm :
 Fiți ajutoarele noastre !
 Voi: Fiți puntea acum ! ! »
 Ascultați ! Vă chem la grevă !
 Cel care alimentează uzinele de armament,
 Își trădează frații. Ce-am spus: trădează ?
 Își ucide propriul său fraț.
 Și voi, femeilor !
 Cunoașteți legenda acelor femei
 Pururea sterpe
 Pentru că făureau și ele arme ?
 Gîndiți-vă la bărbații voștri de pe front !
 Chem la grevă !
MASA DIN SALĂ : Chemăm la grevă !
 Chemăm la grevă !
Din sală se îndreaptă spre tribună Anonimul, care se așează la dreapta mesei.

ANONIMUL: Cel care vrea să clădească o punte,
Mai întâi să se gîndească la stîlpi.
Azi greva e numai o pasarelă lipsită de stîlpi.
Ne trebuie mai mult decît greva.
Acceptarea îndrăznelii.
Prin grevă forțați încheierea păcii.
O anumită pace.
Dați doar un răgaz. Nimic mai mult.
Războiul trebuie să înceteze pe veci.
Dar mai înainte, o ultimă luptă
Ce nu cunoaște nici o cruțare !
La ce folosește punind războiului capăt ?
Și pacea pe care voi o creați
Vă lasă neclintită ursita.
Aici, masca păcii, soartă veche !
Aici, luptă și soartă nouă !
Necugetaților, voi, fărîmați temeliiile,
Fărîmați temelii ! Ascultați-mi îndemnul.
În chipul acesta potopul e-n stare să ducă departe
Clădirea putrezită, prin lanțuri de aur
De năruire ferită.
Noi clădim sistemul trainic.
Căci toate fabricile aparțin muncitorilor
Și nu acestui Monsieur Capital.
S-au dus acele timpuri,
Cînd așezat pe umerii voștri gîrboviți
Lacom căuta după depărtate comori
Și impila poporul străin, visa la războaie,
Punea să zbiere mincinoasele guri de hîrtie :
« Pentru patrie ! Pentru patrie ! »
Dar împreună răsuna adevărata melodie :
« Pentru mine ! Mereu pentru mine ! »
Timpul acela nu mai există.
O chemare către toate masele țărilor :
Fabricile aparțin muncitorilor !
Puterea aparține muncitorilor !
Toți pentru toți !
Cer mai mult decît greva !
Cer : Războiul !
Cer : Revoluția !
Dușmanul nostru, de-acolo, de sus
Nu ține seama de cuvîntările frumoase.
Forță împotriva forței.
Violență . . . Violență !

O VOCE : Arme !

ANONIMUL : Da, doar arme vă trebuie !
De aceea luați-le, asaltați primăria !
Strigătul luptei : Victorie !

FEMEIA : Ascultați-mă !
Doresc . . .

ANONIMUL : Taci, tovarășă !

Cu promisiuni, rugăcluni și rugăminți fierbinți

Nu poți face vreodată copii.

Ofticoșii nu se vindecă cu apă chioară,

La tălatură copacilor e nevoie de secure.

FEMEIA : Vă rog, ascultați-mă . . .

Nu mai vreau noi crime.

ANONIMUL : Taci, tovarășă,

Ce știi dumneata ?

Simți mizeria noastră, o cred.

Dar ai stat vreodată zece ore în mină,

În oarbele odăi ale copiilor lipsiți de părinți,

Zece ore de mină, seara odaia aceea,

Zilnică soartă a maselor ?

Dumneata nu ești masa !

Eu sînt masa !

Masa e soarta.

MASA DIN SALĂ : E soarta . . .

FEMEIA : Totuși, gîndiți-vă,

Masele sînt neputincioase.

Masele sînt slabe.

ANONIMUL : Ești departe de realitate, departe !

Masa e cea care conduce.

Masa e cea care deține puterea.

MASA DIN SALĂ : Care deține puterea.

FEMEIA : Sentimentele mă forțează să intru în beznă,

Și totuși, conștiința din mine strigă : oprește-te !

ANONIMUL : Taci, tovarășă !

De dragul cauzei.

Cît valorează individul,

Cît sentimentul și cît

Conștiința sa ?

Masele contează !

Gîndiți-vă : O singură luptă singeroasă

Și apoi : pacea eternă.

Nu un fleac de mască precum

Altădată pacea sub vălul căreia

Se ascundea războiul,

Războiul celor puternici purtat

Împotriva celor mai slabi,

Războiul împilării, războiul lăcomiei.

Gîndiți-vă : Încetează mizeria !

Gîndiți-vă : Crimele devin doar simple povești,

La dunga zorilor luminează

Libertatea tuturor popoarelor !

Credeți cumva că-mi este ușor să dau sfaturi ?

Pentru noi războiul e-o necesitate.

Cuvîntul dumitale provoacă sciziune,

De dragul cauzelor

Taci.

FEMEIA: Tu ... ești ... masa ...

Tu ... ești ... dreptul ...

ANONIMUL: Inclusiv stîlpul acela înfipt !

Cine se așează în cale va fi doborât !

Masele înseamnă acțiune !

MASA DIN SALĂ (*năvălind afară*): Acțiune !!!

Acțiune !!!

Scena se întuneacă.

AL PATRULEA TABLOU

Tablou de vls

Indicație: Curte zidită înalt. Noapte. În mijlocul curții, pe pământ, un felinar ce lăcrimează o lumină sărăcăcioasă. Din ungherele curții ies la iveală gărzi muncitorești.

PRIMUL DIN GARDĂ (*cîntă*): Mama mea

M-a născut

În mormînt.

Lalala la,

Hm, Hm.

AL DOILEA DIN GARDĂ: Tatăl meu

M-a pierdut

Prin beții.

TOȚI CEI DIN GARDĂ: Lalala la,

Hm hm.

AL TREILEA DIN GARDĂ: Trei ani

M-au jumulit

Prin închisori.

TOȚI CEI DIN GARDĂ: Lalala la,

Hm hm.

De undeva Anonimul se apropie cu pași fantomatici și fără zgomot. Se așează lângă felinar.

PRIMUL DIN GARDĂ: Stimatul tată

A uitat să plătească

Pensie alimentară.

TOȚI CEI DIN GARDĂ: Lalala la,

Hm, hm.

AL DOILEA DIN GARDĂ: Chinuită

Mama mea

Dansa pe sîrmă.

TOȚI CEI DIN GARDĂ: Lalala la,

Hm, hm.

AL TREILEA DIN GARDĂ: Am tulburat

Cetățenii

La alegeri regale.

TOȚI CEI DIN GARDĂ: Lalala la,

Hm, hm.

ANONIMUL: La dans !

O să cînt !

TOȚI CEI DIN GARDĂ: Stai !!

Cine ești tu?

ANONIMUL: V-am întrebat eu

De numele vostru,

Voi fără de nume?

TOȚI CEI DIN GARDĂ: Parola?

ANONIMUL: Masa-l anonimă.

TOȚI CEI DIN GARDĂ: Anonimă.

ANONIMUL: Cînt

Eu, vestitorul

Hotărîrii.

Anonimul începe să cînte din armonică. În ritmuri cînd biciuitoare, cînd senzual-legănătoare, cînd furtunoase. Cu funia la gît, Condamnatul apare din întuneric:

CONDAMNATUL: În numele celor

Condamnați la moarte

Cer ultima

Îndurare:

O invitație la dans.

Dansul e miezul

Lucrurilor.

Viața

Născută din dans

Năvălește

La dans,

La dansul bucuriei,

La dansul morții

Timpului.

CEI DIN GARDĂ: Condamnaților

Să le fie-implinită

Totdeauna

Ultima

Dorință:

Invitați.

ANONIMUL: Aici !

Culoarea

Rămîne egală cu sine.

CONDAMNATUL (*strigă din întuneric*): Cei condamnați

La moarte

Alinierea !

Pentru ultimul

Dans !

Lăsați la o parte

Scrisoarea.

Condamnații, cu funii la gît, pășesc din întuneric. Cei din gardă și condamnații dansează în jurul Anonimului.

CEI DIN GARDĂ (*cîntînd*): Născuți în morminte.

Continuă să danseze. După o scurtă pauză.

CEI DIN GARDĂ (*cîntînd*): Pierduți în bețe.

Continuă să danseze. După o scurtă pauză.

CEI DIN GARDĂ (cîntînd): Jumulți în temniță.

Continuă să danseze. Anonimul se oprește brusc. Prostituatele și condamnații la moarte aleargă spre unghierul curții. Îi înghite noaptea. Cei din gardă se pun în poziție. În jurul Anonimului șerpuiește liniștea. Prin zid a pășit Însoțitorul în înfățișarea unui gardian. Strînge la sine o siluetă (chipul Femeii).

ÎNȘOȚITORUL: Obositoare

Drumeție.

Rezultatul

Răsplătește strădania.

Privește într-acolo:

Deîndată

Va începe drama.

Te-atrage senzația,

la parte.

Unul din gardă însoțește prizonierul (cu chipul Bărbatului), îl conduce în fața Anonimului.

ANONIMUL: Condamnat

De tribunal?

UNUL DIN GARDĂ: Ei însuși

S-a condamnat

La moarte.

A tras în noi.

PRIZONIERUL: Moarte?

ANONIMUL: Te sperii?

Ascultă:

Voi, cei din gardă, răspundeți !

Cine-a propovăduit

Condamnarea la moarte?

Cine-a dat arme?

Cine-a spus « erou » și « faptă bună »?

Cine-a consfințit violența?

CEI DIN GARDĂ: Școlile

Cazărmile

Războiul.

Mereu și mereu.

ANONIMUL: Violență . . . Violență.

De ce ai tras?

PRIZONIERUL: Statului

Îi jurasem

Credință.

ANONIMUL: Mori

Pentru cauza ta.

CEI DIN GARDĂ: La zid !

ANONIMUL: Încărcate-s armele?

CEI DIN GARDĂ: Încărcate . . .

PRIZONIERUL (îngă zid): Vlață !

Viață !

Femeia se smulge de lângă Însoțitor.

FEMEIA: Nu trageți !

Ce-l de-acolo mi-e soț !

Iertați-l, la fel
Cum și eu, umilită,
Îi iert.
Iertarea-i atât de puternică
Și dincolo de toate
Bătăliile.

ANONIMUL: Ne iartă
Ăștia?

FEMEIA: Luptă ei
Pentru popor?
Luptă ei
Pentru omenire?

ANONIMUL: Masele contează.

CEI DIN GARDĂ: La zid !

UNUL DIN GARDĂ: Iertarea-i lășitate.

Ieri am fugit
De la dușmani.
Mă și aflam la zid.
Cu trupul învinețit.
Lângă mine
Bărbatul, urmînd
Să mă ucidă.
Groapa mea
A trebuit s-o sap
Eu însumi.
În fața noastră
Fotograful
Însetat
Moartea
S-o fixeze pe placă.
Fac ceva pe revoluție
Dacă noi ne lăsăm
Maimuțăriți
De batjocoritorii
Asasini
De dincolo.
Fac ceva pe revoluție !

CEI DIN GARDĂ: La zid !

Chipul prizonierului se transformă în chipul unuia din gardă. Femeia, către unul din gardă.

FEMEIA: Ieri ai stat
La zid.

Acum stai iarăși
La zid.

Ăsta ești tu,
Cel care astăzi
Stai la zid.

Omule

Ăsta ești tu.

Recunoaște-te totuși:

Ăsta ești tu.

UNUL DIN GARDĂ: Masele contează.
FEMEIA: Omul contează.
TOȚI CEI DIN GARDĂ: Masele contează.
FEMEIA: Mă dăruî . . .

Tuturora . . .

Risete răutăcioase ale celor din gardă.

FEMEIA (se așează lângă Bărbat): Trageți acum !

Mă desolidarizez !

Scena se întuneacă.

AL CINCILEA TABLOU

Indicație: Sala. Zorii zilei se strecoară prin fereastră. Tribuna, învăluită în lumină tulbură. La masa lungă, în partea stângă, Femeia, la cea din dreapta, Anonimul. În sală, ici-colo la mese, stau ghemuiți muncitori și muncitoare.

FEMEIA: Au sosit ultimele știri?

Am dormit, tovarăși, iertați.

ANONIMUL: Sosește raport după raport.

Lupta e luptă.

E joc de forțe sîngeros, decis la rece.

Înainte de miezul nopții ocupaserăm gara.

La ora unu, pierdută.

Acum batalioanele

Pornesc spre-un nou atac.

Clădirea poștei e-n mîinile noastre.

În clipa asta

Telegramele vestesc

Opera noastră popoarelor.

FEMEIA: Opera ! Ce vorbă sfîntă !

ANONIMUL: O vorbă sfîntă, tovarășă !

Cere tancuri puternice,

Cere mai mult decît

Cuvîntarea unei inimi fierbinți.

Cere luptă fără cruțare.

În sală, secunde de liniște pîlpîietoare.

FEMEIA: În ultima n-am înfrînt nimic.

Lupta violată cu arme de fier.

ANONIMUL: Violată și lupta, cu armele spiritului.

Da, fiecare cuvîntare violată.

Nu fi atît de confuză, tovarășă,

Mă încîntă lucrurile simple.

De-aș fi gîndit ca dumneata

Ajungeam călugăr în acea

Minăstire a tăcerii eterne.

O liniște adîncă e gata să coboare în sală. Intră Primul Muncitor.

PRIMUL MUNCITOR: Raportez.

De trei ori am luat gara cu asalt.

Piața-i cabrată de morți.

Cel de dincolo stau bine-ngropați,

Echipați cu toate armele: Aruncătoare
De flăcări, gaze otrăvitoare și mine.

ANONIMUL: Ați asaltat de trei ori.
Și-a patra oară?

PRIMUL MUNCITOR: N-am ajuns încă la al patrulea asalt.
Cei de dincolo au îndrăznit să pornească la atac.

ANONIMUL: V-ați oprit pe poziție.
Vă trebuiesc întăriri?

PRIMUL MUNCITOR: Sîntem risipiți.

ANONIMUL: Se impune un contraatac.
Fii atent: Du-te la districtul trelșpe,
Acolo staționează rezervele.
Pleacă — grăbește-te.
Muncitorul pleacă.

FEMEIA: A vorbit de morți.
Mai multe sute.
Nu țipasem ieri împotriva războiului?
Și iată, azi . . . Eu îngădul ca frații
Să fie împinși în brațele morților?

ANONIMUL: Privirea dumitale-i neclară,
Ieri în război fuseserăm sclavi.

FEMEIA: Și azi?

ANONIMUL: Azi în război sîntem liberi.
Liniște febrilă.

FEMEIA: În . . . ambele războaie . . . oamenii . . .
În . . . ambele războaie . . . oamenii . . .
Liniștea se tulbură. Al doilea muncitor năvălește înăuntru.

AL DOILEA MUNCITOR: Poșta pierdută !
Al noștri o iau la goană !
Dușmanul nu cruță deloc.
Moartea e soarta captivilor.
Primul muncitor intră grăbit.

PRIMUL MUNCITOR: Vin de la sectorul trelșpe,
Strădanțe vană.
Străzile blocate.
Sectorul s-a predat.
Depun cu toți armele.

AL TREILEA MUNCITOR: Orașul pierdut.
Opera eșuată.

FEMEIA: Era de așteptat . . .

ANONIMUL: Încă o dată: Taci, tovarășă !
Opera n-a eșuat.
Dacă forța ne-a fost azi prea slabă,
Mîine
Răsună noi batalioane.

AL PATRULEA MUNCITOR (*strigă în sală*): Înaintează !
O căsăpeală cumplită. Soția mea, împușcată.
Tatăl meu, împușcat !

ANONIMUL: Au murit pentru mase.
Ridicați baricade !
Încă sîntem ocrotitori !

Sîngele nostru e dornic de luptă !
Să vină !

În sală năvălesc muncitori.

AL CINCILEA MUNCITOR : Masacrează totul.

Bărbați, femei, copii.

Nu ne predăm

Ca să ne ucidă, vite priponite.

Masacrează totul. Să ne apărăm.

Dincolo de hotare domnea dreptul popoarelor.

Pe noi ne hăcuiesc asemenea

Sălbaticelor fiare dezlănțuite.

Pun premii pe capetele noastre.

Avem încă arme în mîini.

Dădusem ordin : Jumătate să piară,

Cealaltă jumătate

Ne-a urmat, atacînd

Trupa de-asalt.

ANONIMUL : I-ați răzbunat pe frații uciși.

Masele sînt răzbunătoarele

Nedreptății dăinuind de veacuri.

Masa-i răzbunare.

MUNCITORII : E răzbunare.

FEMEIA : Oprîți-vă, voi, înebuniți de lupte.

Vă cad în brațe.

Masa fie iubirea-n popor.

Masa fie solidaritatea.

Solidaritatea nu-i răzbunare.

Solidaritatea năruie temelia nedreptății.

Solidaritatea sădește pădurile dreptății.

Omul răzbunător se prăbușește —

O parte, acum împușcată !

Asta nu înseamnă apărare.

Mînie oarbă ! Nu-l în slujba operei.

Ucideți oameni.

O dată cu ei ucideți voi oare

Spiritul statului

Pe care-l combateți ?

Pe cei de colo îi apăr.

Eram gata

Să-mi înăbuș conștiința

De dragul maselor.

Acum strig :

Distrugeți sistemul !

Dar tu dorești distrugerea omului.

Mi-e greu să tac, azi nu pot să tac.

Oamenii de-acolo, născuți

În sîngele mamelor gemînd . . .

Oamenii, pururea frați . . .

ANONIMUL : Pentru ultima dată : Tăcere, tovarășă !

Violență . . . Violență . . .

Cei de dincolo

Viața noastră n-o cruță.
Cu privirea evlavioasă
Lupta aspră nu poate fi dusă pînă la capăt. —
Nu ascultați această femeie.
Trăncăneli de muiere.

FEMEIA: Eu strig: Încetați!
Și dumneata... cine... ești... dumneata?
Descătușata voluptate a minții te mină
În colivia zăvorâtă de veacuri?
Cine... ești dumneata?
Dumnezeu... Cine ești dumneata?
Criminal... sau... mîntuitor cumva?
Anonimule: Care ți-e chipul?
Ești?...

ANONIMUL: Masa!

FEMEIA: Masa... Dumneata!
Nu te pot vedea în ochi.
Pe cei de colo îi ocrotesc.
V-am fost mulți ani camaradă.
O știi... Ați suferit mai mult decît mine...
Am crescut în odăi luminoase,
N-am suferit niciodată de foame,
N-am auzit niciodată
Risul nebun al tapetelor putrezind.
Totuși, mă simt alături de voi
Și eu vă înțeleg.
Vedeți, vin precum un copil implorînd.
Aduc întreaga smerenie.
Ascultați-mă:
Distrugeți temelii nedreptății,
Rupeți lanțurile talnicei sclavii.
Dar fărîmați și armele timpului putred.
Distrugeți ura! Îndepărtați răzbunarea!
Răzbunarea nu-i voința de prefacere,
Răzbunarea nu-i revoluție,
Răzbunarea e securea despicînd
Cristalina, încinsa,
Mînloasa, metalica voință
Ce duce la revoluție.

ANONIMUL: Cum de cutezi,
Tu, femeie, venită din cercurile acelea
Să înveninezi ceasul deciziei mari?
Aud alt ton ieșind din gura ta.
Îi ocrotești pe cei cu cari ai crescut.
E gîndul tău ascuns.
Ești trădarea.

MASA DIN SALĂ (*o înghesuie pe Femeie amenințînd-o*): Trădarea!

UN STRIGĂT: Intelectuala!

UN STRIGĂT: La zid cu ea!

ANONIMUL: Ocrotirea ta-i trădare.

Momentul cere acțiune,

Acțiune brutală.

Cine nu-i cu noi,

E împotriva noastră.

Masele trebuie să trăiască.

MASA DIN SALĂ: Trebuie să trăiască.

ANONIMUL: Ești arestată.

FEMEIA: Îi ocrotesc ... pe cei ... cu cari ... am crescut?

Nu, pe voi vă ocrotesc !

Voi înșivă stați la zid !

Ocrotesc sufletele noastre !

Ocrotesc umanitatea, umanitatea eternă.

Acuzator fără minte ...

Teama, în cuvintele mele ...

Atît de josnică, niciodată ...

Alesesem ...

Tu minți ... Tu minți ...

În sală intră un muncitor.

MUNCITORUL: Latră unul dintre prizonieri.

Latră monoton, latră mereu și mereu,

Vrea s-ajungă la conducătoare !

ANONIMUL: Iată dovada.

FEMEIA: Încă o dată ... Minți ...

Cine vrea să-mi vorbească ... Cine?

Poate soțul.

De dragul lui azi nu mai trădez ...

Vă trădați voi înșivă acum ...

Nu mai știu ...

Anonimul părăsește tribuna, se afundă în masa din sală. De afară năvălesc muncitori.

MUNCITORII: Pierduți.

STRIGĂTE: Fugiți ! Luptați !

De afară se aud împușcături izolate. Muncitorii năvălesc spre ușă.

STRIGĂTE: Ușa-i baricadată.

Încercuți precum iepurii.

Tăcere ca în fața morții.

STRIGĂTE: Murim !

Unul începe să cînte Internaționala. Ceilalți se alătură. Puternic.

INTERNAȚIONALĂ (Text)

Deodată, o scurtă rafală de mitralieră. Cîntecul se stinge. Ușa de la intrarea principală și ușile laterale sînt sparte cu o izbitoră. La uși apar soldați cu armele gata de tras.

OFITERUL: Rezistență inutilă.

Sus miinile !

Sus miinile, ordon !

Unde-i conducătoarea ?

De ce nu întinzi miinile ?

Puneți-l cătușe !

Soldații încătușează Femeia.

Scena se întinecă.

AL ȘASELEA TABLOU

Tablou de vis

Spațiu neîngrădit. În interior, o colivie luminată pîlpîitor de un con de lumină. În ea, ghemuită o încătușată (chîpul Femeii). Lîngă colivie, Însoțitorul în înfățișarea unui gardian.

ÎNCĂTUȘATA: Unde

Mă aflu?

GARDIANUL: În morga

Oamenilor.

ÎNCĂTUȘATA: Alungă umbrele.

GARDIANUL: Gonește-le tu însăși.

De undeva apare o umbră cenușie cu capul retezat.

PRIMA UMBRĂ: Mă cunoști, împușcatul?

Ucigașo !

ÎNCĂTUȘATA: Nu-s

Vinovată !

De undeva apare cea de a doua umbră cu capul retezat.

A DOUA UMBRĂ: Și-a mea

Ucigașă !

ÎNCĂTUȘATA: Minți.

De undeva apar umbrele cu capetele retezate.

A TREIA UMBRĂ: Ucigașa

Mea !

A PATRA UMBRĂ: Și-a mea.

A CINCEA UMBRĂ: Și-a mea.

A ȘASEA UMBRĂ: Și-a mea.

ÎNCĂTUȘATA: Domnule gardian !

Domnule gardian !

GARDIANUL: Haha ! Hahahaha !

ÎNCĂTUȘATA: N-am vrut

Sînge.

PRIMA UMBRĂ: Ai tăcut.

A DOUA UMBRĂ: Ai tăcut

La asaltul

Asupra primăriei.

A TREIA UMBRĂ: Ai tăcut

La furtul armelor.

A PATRA UMBRĂ: Ai tăcut

În timpul luptei.

A CINCEA UMBRĂ: Ai tăcut

La luarea rezervelor.

A ȘASEA UMBRĂ: Ești vinovată.

TOATE UMBRELE: Ești vinovată.

ÎNCĂTUȘATA: Am vrut

Pe cellalți

Să-l salvez

De la execuție.

PRIMA UMBRĂ: Nu te amăgi.

Mai întâi

Ne-au împușcat

Pe noi.

TOATE UMBRELE: Ucigașa

Noastră.

ÎNCĂTUȘATA: Sînt așadar . . .

UMBRELE: Vinovată !

ÎNCĂTUȘATA: Eu . . . vinovată . . .

Umbrele pălesc. De undeva apar bancheri cu cilindru pe cap.

PRIMUL BANCHER: Acțiunea vinovată.

Ofer

La valoarea nominală.

AL DOILEA BANCHER: Acțiunea vinovată

Nu mai este

Admisă.

AL TREILEA BANCHER: Pierdută la speculație !

Acțiunea vinovată

E petec de hîrtie.

CEI TREI BANCHERI: Acțiunea vinovată

Înregistrată la pierderi.

ÎNCĂTUȘATA se ridică în picioare: Vinovată . . . sînt . . . eu . . .

Bancherii pălesc.

GARDIANUL: Nebună

După sentimentală

Schimbare de viață.

Rămasă în viață

Ai fi dansat

În jurul

Altarului de aur.

Jertfită mulțimii,

Și tu.

ÎNCĂTUȘATA: Eu sînt vinovată, eu, omul.

GARDIANUL: Vinovate sînt masele.

ÎNCĂTUȘATA: Mi-e vina astfel

Îndoită.

GARDIANUL: Viața-i vinovăție.

ÎNCĂTUȘATA: Trebuie deci

Să mă știu vinovată?

GARDIANUL: Fiecare își trăiește viața.

Fiecare moare de moartea lui.

Omul,

Întocmai ca pomul și planta,

De propria-l soartă,

Formă predestinată,

Devenind se dezvoltă,
Devenind se distruge.
Cucerește-ți răspunsul tu însăși.
A trăi e totul.

De undeva, la distanță de cinci pași apar prizonierii în haine de ocnăși. Pe cap, șepci ascuțite, fixate printr-o cîrpă trențuită cu deschizături pentru ochi, mascînd fața. Pe pieptul fiecărui prizonier stă prins cîte un număr. Pășesc fără zgomot și în ritm uniform în jurul coliviei.

INCĂTUȘATA : Cine sînteți voi?

Numere !
Fără chip !
Cine sînteți voi?
Mase fără chip?

DIN DEPĂRTARE ECOUL ÎNFUNDAT : Masele . . .

INCĂTUȘATA : Doamne ! !

ECOUL PIERZÎNDU-SE : Masele . . .

Picură liniște.

INCĂTUȘATA (izbucînd) : Masa-i necesitate !

Masa-i nevinovată !

GARDIANUL : Omul e nevinovat.

INCĂTUȘATA : Vinovat e Dumnezeu.

ECOUL DIN DEPĂRTARE : Vinovat . . .

Vinovat . . .

Vinovat . . .

GARDIANUL : Dumnezeu e-n tine.

INCĂTUȘATA : Așa îl birui pe Dumnezeu.

GARDIANUL : Vierme !

Pîngăritoarea Domnului sfînt.

FEMEIA :

Îl pîngăresc
Pe Dumnezeu?
Sau Dumnezeu
Îi pîngărește pe oameni?
O monstruoasă lege
A nevinovăției
Prin care
Om cu om
Trebuie
Să se încaiere.
Dumnezeu
În fața unui tribunal !
Îl acuz !

ECOUL DIN DEPĂRTARE : În fața unui tribunal.

Prizonierii se opresc. Brațele lor se azvîrle în sus.

PRIZONIERII : Acuzăm !

Prizonierii pălesc.

GARDIANUL : Ești mîntuită.

leși
Din colivie.

ÎNCĂTUȘATA: Sînt liberă?
GAR DIANUL: Neliberă ! Liberă.
Scena se întinecă.

TABLOUL AL ȘAPTELEA

*Indicație: Celulă de închisoare. Măsuță, bancă și un pat de fier montat în perete.
Luminator cu zăbrele, acoperit cu sticlă opalină. La masă stă Femeia.*

FEMEIA: O, drumul prin lanurile de grîu pîrguite,

În frumoasele zile de august . . .

Iarna, la ore timpurii hoinăreala prin munți . . .

O, gîndacul mărunt în adierea amiezii . . .

Tu, lume tu . . .

În jurul Femeii se multiplică o liniște blindă.

FEMEIA: Mi-am dorit un copil?

Adie liniște.

FEMEIA: Vrajbă a tot ce se cheamă viață,

Mulată pe bărbat și pe zămislire mulată,

Mulată pe bărbat . . . pe vrăjmaș totodată . . .

Pe vrăjmaș?

Mulată pe vrăjmaș?

Mulată pe mine?

De-ar veni . . . vreau confirmarea.

Se deschide ușa celulei. Intră Bărbatul.

BĂRBATUL: Soție, iată că vin . . .

Vin, întrucît m-ai chemat.

FEMEIA: Bărbatul ! . . .

Bărbate . . .

BĂRBATUL: Îți aduc o veste bună,

Nimeni nu mai permite canalelor

Să-și golească mocirla după bunul lor plac

Pe numele tău . . . pe numele meu . . .

Ancheta împotriva acelor asasini a dovedit

Că n-ai participat la nelegiuitele execuții.

Curaj, condamnarea la moarte încă nu-i confirmată.

În ciuda crimelor statale se iau în seamă

Pricini gîndite juridic, oneste și nobile.

FEMEIA (izbucnește domol în plîns): Sînt nevinovată . . .

Vinovată-s prin nevinovăție.

BĂRBATUL: Ești nevinovată.

E-o certitudine pentru cel care gîndește legitim.

FEMEIA: Cel care gîndește legitim . . .

Sînt atît de rănită . . .

Și fericită că numele ți-a rămas nepătat . . .

BĂRBATUL: Am știut că n-ai nici o vină . . .

FEMEIA: Da . . . Ai știut-o . . .

Respect față de motive . . . Ești atît de cuviincios . . .

Acum te vād atît de . . . limpede . . .

Și totuși . . . vinovat . . . Bărbatul,

Tu . . . Prea vinovat de crime !

BĂRBATUL: Soție, am venit la tine . . .

Soție . . . Cuvîntul tău trădează ură.

FEMEIA: Ură? Nu-i ură.

Te iubesc . . . Te iubesc din adîncul ființei mele.

BĂRBATUL: Ți-am atras atenția asupra maselor.

Cine răscolește masele răscolește iadul.

FEMEIA: Iadul? Cine-a zămislit oare iadul?

Cine-a descoperit tortura morilor voastre de aur?

Cine macină, macină ziua și noaptea profit?

Cine-a clădit închisorile . . . Cine-a vorbit de « războiul sfînt »?

Cine-a sacrificat milioane de trupuri omenesci

La altarul mincinosului joc al cifrelor?

Și masele cine le-a împins în văgăuni putrezite,

Ca azi să-i împovăreze cu mocirla zilei de ieri?

Cine-a jefuit fraților chipul lor omenesc?

Cine i-a constrîns la o viață mecanică

Coborîndu-i la nivel de piston de mașină?

Statul ! . . . Tu . . .

BĂRBATUL: Datoria vieții mele.

FEMEIA: O, desigur . . . datorie . . . datorie față de stat.

Ești . . . cuviincios . . .

Am spus-o, te văd atît de limpede.

Ești cuviincios.

Spune-le celor care gîndesc legitim,

Că n-au avut niciodată dreptul . . .

Ei sînt vinovați . . .

Vinovați sîntem cu toții . . .

Da, sînt vinovată . . . față de mine,

Vinovată în fața oamenilor.

BĂRBATUL: Am venit la tine.

E-aici un tribunal?

FEMEIA: Aici se naște un tribunal.

Judecătorul sînt eu, acuzata.

Acuz . . . și stabilesc vinovăția,

Și achit . . .

Ultima vinovăție? . . .

Bănuiești tu cine o . . . poartă?

Oamenii trebuie să viseze opere mărețe,

Și opera se înroșește de sînge omenesc.

Oamenii trebuie să dorească viața

Și-n jurul vieții se înalță

O mare de sînge omenesc.

Bănuiești tu . . . cine poartă ultima vină? . . .

Vino, dă-mi mîna,

Amantul sîngelui meu.

M-am depășit . . .

Pe mine și pe tine.

Tremurul cuprinde întreaga ființă a Bărbatului. O bruscă izbucnire de gînduri îi răscolește chipul, lese clătînîndu-se.

FEMEIA: Dă-mi mîna . . .

Dă-mi mîna, o, frate,

Tu, care și mie-mi ești frate. —
 Ai plecat . . . A trebuit . . .
 Ultimul drum duce peste cîmpul troienit cu zăpadă.
 Ultimul drum e fără însoțitor.
 Ultimul drum e fără o mamă alături.
 Ultimul drum e singurătate pustie.
 Ușa se deschide. Întră Anonimul.
 ANONIMUL: Vindecată de nebunie? Spulberate iluziile?
 Pătrunde pumnalul judecății în inimă?
 Rostește Judecătorul cuvintele « om » și « te iert »?
 Lecția primită ți-a fost desigur utilă.
 Felicitări pentru convertire. Acum
 Ești iarăși a noastră.
 FEMEIA: Tu? Cine te trimite?
 ANONIMUL: Masele.
 FEMEIA: N-am fost uitată?
 Mesajul . . . Care-i mesajul?
 ANONIMUL: Sarcina mea: să te scot de aici.
 FEMEIA: Eliberare ! Viață !
 Fugim? E totul pregătit?
 ANONIMUL: Doi gardieni sînt mituiți.
 Pe-al treilea, de lîngă poartă-l dobor.
 FEMEIA: Îl dobori . . . Pentru mine? . . .
 ANONIMUL: De dragul cauzei.
 FEMEIA: N-am nici un drept
 Prin moartea gardianului
 Să-mi dobîndesc viața.
 ANONIMUL: Masele au drept asupra ta.
 FEMEIA: Și dreptul gardianului?
 Gardianul e om.
 ANONIMUL: Încă nu există « al omului ».
 Omul maselor, ici !
 Omul statului, colo !
 FEMEIA: Omul e despuiat.
 ANONIMUL: Masa e sfîntă.
 FEMEIA: Masa nu-i sfîntă.
 Forța naște masele.
 Nedreptatea stăpînește masele.
 Masa
 Este impulsul venit din nevoie,
 E umilință credincioasă.
 E răzbunare cumplită . . .
 E sclav orbit . . .
 E voință evlavioasă . . .
 Masele sînt ogorul strivit,
 Masa-i poporul zdruncinat.
 ANONIMUL: Și acțiunea?
 FEMEIA: Acțiunea ! Și încă mai mult decît acțiunea !
 Omul eliberînd în mijlocul maselor,
 În mase eliberînd comunitatea.

ANONIMUL: Vîntul aspru din fața porții

O să te faci din nou sănătoasă.

Grăbește-te,

Ne rămîn doar minute.

FEMEIA: Nu ești eliberarea.

Tu nu ești mîntuirea.

Știu totuși cine ești.

« Doboară » ! Dobori mereu.

Părintele tău se numește « Război ».

Ești bastardul său.

Tu, un amărit de nou mareșal al călăilor,

Singura-ți cale de asanare: « Exterminați » și « moarte » !

Azvîrle mantaua vorbelor mari,

Va deveni o țesătură de hîrtie, atît.

ANONIMUL: Generalii crimei luptă pentru stat !

FEMEIA: Ucid, dar nu din plăcere.

Și ei cred, asemenea ție, în misiunea lor.

ANONIMUL: Luptă pentru statul opresor.

Noi luptăm pentru omenire.

FEMEIA: Ucideți pentru omenire.

La fel ca ei, orbiți, uciși pentru statul lor.

Și unii chiar au crezut

Că mîntuiesc pămîntul

Prin statul, patria lor.

Nu văd vreo deosebire:

Unii ucid pentru o țară,

Alții pentru toate țările.

Unii ucid pentru o mie de oameni,

Alții pentru milioane.

Cel care ucide pentru stat

E denumit de voi călău.

Cel care ucide pentru omenire

Primește din partea voastră cunună de lauri,

Și spuneți în cor

Că-i bun, moral și nobil și mare.

Da, vorbiți despre violența cea sfîntă.

ANONIMUL: Acuză-l pe altul, acuză viața !

Să las mai departe milioanele oprimate,

Pentru că cei care oprimă vă cred cinstiți ?

Și dacă taci

Vei fi mai puțin vinovată ?

FEMEIA: Nu făclia sumbrei violențe ne indică drumul.

Tu conduci spre-o țară nouă, atît de ciudată,

Spre țara vechei sclavii omenești.

Dacă soarta te-a azvîrlit în epoca asta

Făgăduindu-ți puterea:

Să violezi pe cei care plini de disperare

Văd în tine noul mîntuitor

Atunci știu: destinul ăsta urăște omul.

ANONIMUL: Masele contează, nu omul.

Nu ești eroina, conducătoarea noastră.

Fiecare își poartă boala originii,
Tu ai semnele originii burgheze:
Autoamăgire și slăbiciune.

FEMEIA: Nu iubești omul.

ANONIMUL: Învățătura, înainte de toate!
Iubesc pe cei ce vin.

FEMEIA: Omul înainte de toate.
De dragul învățăturii
Jertfești

Toate cele prezente.

ANONIMUL: Trebuie să le jertfești, de dragul

Învățăturii, se cere. Dar tu

Trădezi și cauza și masele.

Căci astăzi trebuie

Să iei hotărârea supremă.

Cel care șovăie și nu se poate decide

Sprijină stăpînii care ne oprimă,

Sprijină stăpînii, care ne lasă pe toți

Să flămînzim. Acela e dușman.

FEMEIA: Am trădat masele,

Cerusem viața unui om.

I se permite făptuitorului

Doar să se autojertfească.

Ascultă: Nici unui om

Nu i se permite

Să ucidă oameni

De dragul cauzei.

Nesfîntă e cauza ce-o cere.

Cine cere de dragul ei sînge,

Este Moloh:

Dumnezeu a fost Moloh.

Statul a fost Moloh.

Masele au fost Moloh.

ANONIMUL: Și cine sfînt?

FEMEIA: Cîndva...

Comunitatea.

Mulțimea liber legată de operă...

Omenirea legată de operă...

Operă — popor.

ANONIMUL: Îți lipsește curajul, acțiunea,

Acțiunea gravă preluată asupra-ți.

De-abia prin acțiune gravă

Devine liber poporul.

Pocăința prin moarte.

Poate că moartea ta

E spre folosul nostru.

FEMEIA: Voi trăi totdeauna.

ANONIMUL: Ai trăit prea devreme.

Anonimul părăsește celula.

FEMEIA: Tu ai trăit ieri.

Tu trăiești azi.

Și mâine ești mort.
Dar eu voi trăi totdeauna,
De la circuit la circuit,
De la schimbare la schimbare.
Și o să fiu cîndva
Mai pură,
O să fiu
Omenire
Mai puțin vinovată.
Intră un preot.

PREOTUL: Vin aducîndu-ți ultimul sprijin,
Nici criminalului biserica nu-i refuză ocrotirea.

FEMEIA: Din a cui însărcinare?

PREOTUL: Oficialitățile m-au informat.

FEMEIA: Unde ați fost în ziua procesului?
Plecați imediat !

PREOTUL: Dumnezeu te iartă. Am auzit de tine.
Omul e bun — așa ai visat.
Și ai semănat crime fără nume
Împotriva ordinii și-a statului sfînt.
Omul e rău, de la Facere încă.

FEMEIA: Omul *vrea* să fie bun.

PREOTUL: Minciuna epocilor decadente,
Născute din năruire, disperare și goană,
Ocrotite de vălurile de ceară
Ale cerșitei și doritei credințe
Amenințate de conștiința rea.
Crede-mă. El nici măcar *nu vrea*
Să fie bun.

FEMEIA: *Vrea* să fie bun. Și chiar cînd făptuiește răul
Își pune masca faptelor bune.

PREOTUL: Popoare s-au înălțat, popoare au decăzut.
Pămîntul n-a fost nicicînd paradis.

FEMEIA: Cred !

PREOTUL: Amintește-ți :
Foamea de putere !
Foamea de plăceri !
Ritmul pămîntean !

FEMEIA: Te cred !!!

PREOTUL: Tot ce-i pămîntean, eternă schimbare de forme.
Omenirea rămîne neputincioasă.
Mîntuirea se află în Dumnezeu.

FEMEIA: Cred !!!

Mi-e frig . . . Plecați !
Plecați imediat !
Preotul părăsește celula. Intră Ofițerul.

OFIȚERUL: Iată sentința.
Circumstanțe atenuante, aprobate.
Și totuși: crima statală
Cere ispășirea pedepsei.

FEMEIA : Veți lăsa

Să fiu împușcată?

OFIȚERUL : Ordinul e ordin. Supunerea-i supunere.

Interesele statului. Liniște, ordine.

Datorie de ofițer.

FEMEIA : Și omul?

OFIȚERUL : Mi-e interzisă orice discuție.

Ordinul e ordin.

FEMEIA : Sînt gata.

Ofițerul și femeia ies. Timp de cîteva secunde celula rămîne goală. Două deținute, în haine de ocaz, se strecoară înduntru. Se opresc în prag.

PRIMA DEȚINUTĂ : Ai văzut ofițerul? Ce uniformă de aur !

A DOUA DEȚINUTĂ : Am văzut sicriul. În spălătorie.

Galbene scînduri de ladă.

Prima deținută zărește pe masă piine, se aruncă asupra ei..

PRIMA DEȚINUTĂ : Piine, aici ! Foamea ! Foamea ! Foamea !

A DOUA DEȚINUTĂ : Piine, și mie ! Piine, și mie ! Piine, și mie !

PRIMA DEȚINUTĂ : Aici, o oglindă. Vai, ce frumoasă !

S-o ascundem. Seară. Celulă.

A DOUA DEȚINUTĂ : Aici, o basma de mătase.

Pieptul dezvelit, basmaua de mătase.

S-o ascundem. Seară. Celulă.

De afară năvălește în celulă pocnetul unei salve. Speriate, deținutele își acoperă fața cu degetele rășchirate. Prima deținută își caută în rochie oglinda ascunsă.

O așează cu repeziciune pe masă. Izbucnește în plîns și se prăbușește în genunchi.

PRIMA DEȚINUTĂ : Surioară, de ce facem asta?

Într-o mare disperare, ridică brațele în aer. Cea de a doua deținută îi scoate din sîn basmaua de mătase și o azvîrle cu repeziciune înapoi pe pat.

A DOUA DEȚINUTĂ : Surioară, de ce facem asta?

A doua deținută se prăbușește. Își ascunde capul în poală. Cortina cade.

În românește de PETRE STOICA

CADAVRE ÎN PRIESTERWALD

Îngrășămînt — o grămadă de trupuri omenești putrezind:
Ochi sticloși, ochi fără sînge,
Creieri storcoșiți, măruntaie improșcate,
Văzduhul infestat de mirosul cadavrelor,
Un țipăt de nebunie fără seamăn, care te umple de groază !

O, femei ale Franței,
Femei ale Germaniei,
Aruncați-vă privirile spre bărbații voștri !
Cu mîini zdrențuite ei dibuie
Trupurile umflate ale dușmanilor,
Gesturi țepene asemenea cadavrelor, va fi un răsuflet fratern,
Da, ei se îmbrățișează.
O, cumplită îmbrățișare !

Privesc, privesc și rămîn fără grai.
Sînt eu un animal, un ciine de abator?
Batjocoriți . . .
Uciși . . .

V-AM CUPRINS

V-am cuprins cu mîini-făclii,
Cuvintele deveniră lăncii pîlpîind de sînge,
Cuvintele care v-au eliberat
Pe voi, vîjîitoare lumini.
Voi, miilor, martiri ai fabricilor, lucrători la canale,

Voi ați devenit doar un singur ochi strălucind,
Voi ați devenit doar o singură mână întinsă
Pe care-am apucat-o cu încheștare la piept —
Oare eu vă vorbesc, oare eu?
Vouă vă vorbesc?
Omul,
Colorate elipse zboară în jurul mingii solare,
El vă vorbește,
Omul,
Omul !

DIN « CARTEA RÎNDUNELELOR »

În anul 1922 două rîndunele și-au clădit cuibul în celula mea.

De la țărmurile Senegalului, din preajma lacului Omandaba
Veniți voi, dragi rîndunele,
Din sacrele ținuturi ale Africii.
Ce v-a minat spre înghețatul aprilie al Germaniei reci?
Ați poposit pe insule helenice,
Copii însoriți oare nu v-au cîntat imnuri însorite?
De ce n-ați clădit temple în venerabilele
Bucle ale arhipelagului?

Spre ce destin ați pornit?

O, primăvara noastră
Nu mai e primăvara lui Hölderlin.
Primăvara Germaniei s-a făcut asemenea iernii sale,
Înghețată și mohorîtă
Și se ascunde din fața dragostei
Calde.
Poeților vă asemuiți, voi dragi rîndunele.

Pătîmind pentru oameni, ei îi iubesc cu înfocare pe veci de nestîns,
Ei, mai adînc înfrățiți cu stelele, pietrele, furtunile decît cu orice omenire.

Poeților vă asemuiți, voi dragi rîndunele.

În cuib
Culcate în albe pene pufoase
Se află
Cinci ouă brun împestrițate.

Cinci temple grave ale vieții germinînd.

Am văzut fluturi jucîndu-se
În amiaza aprinsă de soare.

Unde însă
Cînd pogoară soarele,
Cînd furtunile nopții
Cu penaje negre
Vijiie deasupra pămîntului,
Unde, prediubiți copii ai mamei zeiești
Dormiți ? Unde ?

Eu cred
Că vouă vi se deschid
Pocalele florilor,
Eu cred
Că pacea somnului vi-o leagănă
Cîntecul florilor din domul castanilor.

Meștere zidar al catedralelor gotice,
Înfrîinează-ți mîndria !
Ți-au trebuit pietre cubice și pietre măiestrit șlefuite,
Coloane, pilaștri, rozete și geamuri colorate,
Mortarul tău a fost
Mizeria mulțimii, care se vindea pe nimic,
Își închinai lucrarea
Lumii de Dincolo,
Morții.

Privește rîndunelele:

Din murdărie, din noroi, din paie, din părul cailor
Ele-și clădesc pioase cuibul lor arcuit cu noblețe,
Și-l închină
Pămîntului,
Vieții.

Noaptea veghiez lingă gratiile ferestrei.
Rîndunica ciripește melancolică.
Trezit de chemarea dragostei
Se mișcă domol bărbătușul.

Nu-s singur acum.

Îmi sînt tovarășe luna și stelele
Și sclipitoarele cîmpuri amuțite.

Oameni, cît de sărmane-s petrecerile voastre !
Stridente dansuri de jazz ale timpului nebun !
Teama voastră de viață
Dezlănțuie automobilul propriei salvări,
Iluminează
Sufletul
Cu lampioanele lăcomiei electrice

Și-și închipuie
Că ea s-a apărat.

Dar nu s-a putut apăra.

Tot zgomotul, țipătul strident, croncănitul vostru, afișarea bucuriei și-a veseliei
— ha ha ha —
nu acoperă
imperceptibilul zgomot
al ronțăitului
celor trei șobolani misterioși

Pustiul Teama Părăsirea

Dar iată că eu te și văd
Tinerime schimbată prin revoluție.

Fapta ta: Zămislire.
Liniștea ta: Concepere.
Sărbătoarea ta: Naștere.

Jertfind
În necruțătoarea luptă a steagurilor eroice,
Pășind
Pe câmpurile împlinite ale primăverilor visătoare,
Întrezărind
În magica tăcere a nopții-nstelate.

Te și văd,
Schimbată tinerime a revoluției.

Au și început să biciuiască furtuni de toamnă
Peste câmpurile șvabe,
În văzduhuri se clatină
Frunze fără cămin.
Din mlăștinoasele ierburi ale Dunării
Se ridică negurile
Alcătuind
Incoloră mantie
Nesfârșitului bocet de moarte.

Pentru zborul de iarnă
Se pregătesc rîndunelele.
Pentru tăcerea iernii
Se pregătește inima mea.

Ger s-a lăsat peste noapte
Într-o mantie de cadavru.

Dimineța m-am trezit.
Cuibul era pustiu ! . .
Pustie era inima mea . . .

O, pui de rîndunică !

Mă părăsirăți deci, dragi prieteni ai închisorii mele.
Cît de caldă a fost celula plină de melodia voastră
scinteietoare, de răsufletul trupurilor voastre, de
șuierătoarele elipse ale zborului vostru-n picaj.

Voi cosmici prieteni ai verii mele,
Voi, atît de iubiți,
Voi, atît de-ndepărtați,
Voi, atît de-apropiați,
Cu smerită recunoștință
Mă gîndesc la darnica voastră iubire.

Oamenii vă numesc animale,
Și-n glasul lor vibrează îngîmfarea cînd spun animale,
O, neghiobia lor !
Am învățat reculegerea în fața inexprimabilelor voastre existențe de animal.

Atîta timp cît oamenii nu-și regăsesc temeiul animalității lor,
Atîta timp cît nu sînt adevărați,
Lupta lor va fi
O nouă luptă,
Și prefacerea lor cea mai sfîntă
Va fi o nouă prefacere.

În românește de DANIEL POPA

TINEREȚE ÎN GERMANIA

pagini autobiografice

Biografiile ating areori complexitatea existenței unui individ ; multe trăsături ale « omului complex » rămân în penumbră, deși, după cum spune Carolina von Günderrode, toate momentele trebuie să analizeze și să facă perceptibile trăsăturile unui singur individ, mai ales într-o carte cum este aceasta, care-l prezintă pe om activînd în viața publică.

Nu tinerețea mea e consemnată aci, ci tinerețea unei generații, împreună cu o frîntură de istorie contemporană. Această tinerețe a străbătut căi variate, a urmat mulți zei înșelători și pseudo-conducători, dar totdeauna s-a străduit să clarifice problemele spiritului și să le caute soluții.

Cine vrea să înțeleagă prăbușirea din 1933, trebuie să cunoască evenimentele din Germania anilor 1918 și 1919 despre care vorbesc aici . . .

Copilăria

Frederic cel Mare a permis străbunicului meu din partea mamei, primul evreu, să se stabilească la Samotschin, orașel din Netzebruch. Străbunicul meu a plătit o sumă de bani în schimbul căreia i s-a eliberat un certificat de protecție. Strănepotul a fost foarte mîndru de acest act, în care vedea un fel de distincție și o înnobilitare, cu care se lăuda de altfel în fața colegilor lui de școală.

Străbunicul meu din partea tatei, venit, se pare, din Spania, avea o proprietate în Prusia occidentală. Despre acest străbunic, mătușile povesteau că mîncă din vase și talere de aur, iar caii săi mîncău din iesle de argint. Fiii lui au transformat mai întîi ieslea în iesle de aramă, iar apoi vasele și farfuriile, în argint. Bălatul visa la legendarele bogății ale străbunicului ; caii l-au mîncat pe bătrîn, iar copilul este de acord, fără nici un fel de scîrbă și fără nici o strîngere de inimă, ci mai degrabă cu un inexplicabil sentiment de recunoștință, că bine au procedat caii.

În podul casei îngălbeneau uriașe foliate prăfuite. Bunicul le studia, zi și noapte, în timp ce bunica ședea în prăvălie și-i servea pe mușterii, avînd în același timp grijă și de gospodărie și de afaceri. Această prăvălie a fost preluată de tatăl meu, după ce a renunțat atît la ultima clasă de liceu cît și la cariera de farmacist.

Samotschin era un oraș nemțesc. Protestanții și evreii erau deopotrivă de mîndri de el. Vorbeau cu dispreț despre acele orașele din provincia Poznań, unde predominau polonezii și catolicii, și unii și alții buni de pus în aceeași oală.

M-am născut la 1 decembrie 1893. Rememorînd amintirile din copilărie, îmi vin în minte următoarele episoade:

Sînt îmbrăcat într-o hăinuță. Stau în curtea casei noastre pe o căruță cu loitre. Mare, mult mai mare decît Maria, mare cît o casă. Maria este bonă la copii, poartă un șirag de mărgelă de corali roșii la gît, corali rotunzi și roșii. Maria șade acum pe oiștea carului și se leagănă. În poartă apare Ilse cu bona ei. Ilse se-ndreaptă în fugă spre mine și-mi întinde mîna. Rămînem astfel cîteva clipe și ne privim uimiți. Bona străină vorbește cu Maria. Apoi o strigă pe Ilse:

— Hai, nu mai sta de vorbă cu el: e evreu.

Ilse îmi lasă mîna și fuge. Nu înțeleg sensul cuvintelor, dar încep să plîng amar. Fata străină a dispărut de mult cu Ilse. Maria începe să-mi vorbească, mă ia în brațe, îmi arată șiragul de corali, dar pe mine nu mă interesează corali și rup șiragul.

Un prieten al tatălui meu, proprietarul unei moșioare, mă invită la vînătoare: vînam potîrnichi, becașine, iepuri.

Domnul Schauer mă întreabă a doua zi:

— Ai tras ieri într-o căprioară?

Mă înapăimint. Îmi ieșise în cale o căprioară, țințisem, o clipă stătusem pe gînduri, nu aveam poșuri pentru căprioare, doar alice pentru iepuri, totuși am apăsat cu sete pe trăgaci. Animalul a luat-o la fugă.

— Ai tras ieri într-o căprioară? mă întreabă din nou domnul Schauer.

— Da, îi răspund cu jumătate de gură.

— Ai avut poșuri pentru căprioare?

— Nu, alice.

— Du-te de vezi animalul, colea la marginea pădurii și să nu mai tragi cu alice în căprioare.

Mă îndrept spre marginea pădurii. Apropiindu-mă de căprioară, aceasta se ridică, face cîteva pași, dar se prăbușește. Îi văd ochii mari, cafenli, umezi și mă cuprinde o jale mută în fața animalului neajutorat; îmi dau seama că nu voi mai pune niciodată mîna pe vreo armă, niciodată.

Sînt student la Grenoble. Cînd sînt apelat cu titlatura de « Monsieur », mi se pare că trăiesc o aventură, că străbat mări îndepărtate, că debarc pe o insulă locuită de seminții străine. Fiecare Mademoiselle este o prințesă exotică, plină de taine și inabordabilă. Umblu prin baruri, beau absint, deși nu-mi place; am impresia că sînt foarte vicios. Șed în cafenele și ceea ce mă impresionează nespus de mult, este că nimeni nu-și scoate pălăria; nu mi-o scot nici eu și gîndesc: voilă, asta este ticăloasa Grande Nation.

Frecventez rar universitatea. Prelegerile seci mă plictisesc, majoritatea profesorilor îmi fac impresia unor șefi de raioane din marile magazine, care elogiăză orice articol despre cultura oficială, frazele lor seamănă cu frazele reclamelor. Grenoble este universitatea de propagandă pentru străini.

Pentru o clipă mă opresc aci. Sînt un tînăr dintr-o familie burgheză. Mi se pare « de la sine înțeles » să trăiesc în Franța, să studiez, să călătoresc, să fiu stipendiat. Nu m-am gîndit niciodată la noțiunea de libertate, nici măcar în timpul lecturilor filozofice. Că prietenul meu Stanislas a devenit la paisprezece ani hamal și din sa-

lariul său de mizerie trebuie să-și ajute părinții mi se pare logic și normal, tot atât de logic ca dreptul meu de « a-mi trăi viața ». Deodată însă acest drept îmi apare problematic. Recunosc că ceea ce condiționează și limitează libertatea mea exterioară sînt banii. Banii mi-i dă mama. De ce are ea bani și tatăl lui Stanislas, nu? Îmi amintesc de convorbirea din copilărie cînd am întrebat-o pe mama de ce la Stanislas acasă se mănîncă în fiecare zi heringi și cartofi fierți, iar la noi friptură? Răspunsul de atunci al mamei: « Fiindcă așa vrea Dumnezeu », nu mă mai mulțumește acum. Încep să mă îndoiesc de necesitatea unei ordini în care unii își pierd fără nici un sens banii, iar alții trăiesc în mizerie. Eu însă am îndrăgit banii. Lor trebuie să le mulțumesc că în această strălucitoare dimineață pot străbate aceste drumuri pavozate cu glicine și mimoze, că pot să mă așez pe cîte o piatră, să mă odihnesc și să ascult valurile Mediteranei lovindu-se în ritm dulce de țărmurile stîlcoase. Da, iubesc banii, deși cu o conștiință încărcată. Zilele încep să mă dezguste, lumea mă dezgustă, valorile pe care pînă mai ieri la socoteam eterne și imuabile, îndoielnice, eu însumi devin îndoielnic.

La Saraievo a fost împușcat moștenitorul tronului austriac. Studenții austrieci și sirbi sînt înrolați, însoțesc pe un prieten vienez la gară. Cînd ne luăm bun rămas, mi spune « La revedere », dar nu știu ce să-i răspund; poate că nu va trece anul și îvei fi mort, gîndesc. Mă întorc acasă și cele patru litere M, O, R, T, mi se înfig în creier, le găsesc pretutindeni, în convorbiri, în ziare. Le întîlnesc pe un afiș care cheamă muncitorii din Grenoble să ia parte la o mare manifestație împotriva războiului ce amenință. Seara, mă aflu în mulțimea aceea, printre muncitori și muncitoare, francezi. Privesc chipurile lor binevoitoare, trăsăturile lor simple, care se înăspresc deodată cînd vorbitorul înfierează războiul. Nu, acești oameni nu vor războiul. Strigătul lor: « Vive la Paix ! » este o chemare la luptă împotriva războiului.

La sfîrșitul lui iulie, începe vacanța universitară. Vreau să plec la Paris să particip la cursurile de limbă franceză de la Sorbonna. Cu o seară înainte de plecare, șed la cafenea și beau un aperitiv, cînd vînzătorii de ziare năvălesc în cafenea: « Ediție specială ! Asasinarea lui Jaurès ! » Se formează gruppuri agitate, aud un muncitor spunînd: « C'est la guerre ». În cafenea, în fața cafenelei, pe străzi, în parcuri, oameni care nu se cunosc stau de vorbă. Către miezul nopții, cînd turnul din fortăreață trage obișnuitul său foc, oamenii îngroziți se risipesc pe la casele lor.

Nu mai am decît o singură dorință; să mă întorc în Germania. La gară mi se spune că la două noaptea pleacă un tren spre granița elvețiană. Aștept într-o cafenea mică. Lîngă mine șade un sergent gras, cu ochii umflați și înroșiți; cu glas răgușit cîntă prima strofă din « La Marseillaise », se oprește, golește paharul și o ia de la cap. Nimeni nu-l bagă în seamă. Se ridică, se îndreaptă spre telefon, vocea lui spartă răsuna în încăpere:

— Germania a declarat război Franței !

Trecem prin Metz îndreptîndu-ne spre front. La început discuțiile sînt foarte aprinse, cuvintele scrișnesc. Ne simțim soldați de front, deschidem cartușierele, numărăm cartușele, manevrăm închizătoarele armelor. Apoi cuvintele slăbesc, cad grele în atmosfera grea, apăsătoare. Luminile s-au stins. Trenul își continuă drumul cu farurile camuflate. Nu mai vorbește nimeni acum, pînă și respirația e mai liniștită; nu ne mai jucăm de-a soldații, cînd auzim cît de aproape e frontul. Îl auzim cu urechile noastre, nu prea departe de Metz. Trenul se oprește în cîmp, coborîm și sîntem primiți de oameni care ne așteaptă. Mărșăluim în noapte, ploaia ne udă îmbrăcămintea, ranițele ne apasă, ajungem într-un sat. Orbecăim pe ulițe, comandantul bate la fereastră unei prăvălii, se deschide o ușă, intrăm în bucătăria unui tren regimentar de artilerie, la care am fost repartizați. Un soldat gras ne oferă o cafea.

— Toți trei sînt voluntari, strigă comandantul.

— Trei idioți în plus, răspunde bucătarul.

Într-o noapte auzim strigăte, ca ale unui om care suferă îngrozitor. Apoi se face liniște. O fi fost lovit cineva de moarte, ne spunem. Dar după un ceas auzim din nou strigătele. Acum, nu mai încetează. Nici noaptea asta. Nici noaptea următoare. Tipătul e strident, fără cuvinte și nu știm dacă iese din gîtlejul unui francez sau german. Tipătul vorbește prin sine, acuzînd și cerul și pămîntul deopotrivă. Ne astupăm cu pumnii urechile ca să nu mai auzim vaietele; în zadar însă, țipetele se răscesc în creierul nostru, lungesc minutele prefăcîndu-le în ore, orele în ani. Cu fiecare hordă simțim cum îmbătrînim.

Aflăm ale cui sînt țipetele: sînt ale unuia de-ai noștri, rămas atîrnat printre sîrmele ghimpatе; doi au încercat să-l salveze, dar au fost împușcați. Cine știe care fiu al cărei mame se împotrivește cu atîta îndîrjire morții; la dracu', are să ne înnebunească pe toți dacă mai continuă să urle. A treia zi, moartea-i astupă gura.

Văd morții, dar totuși parcă nu-i văd. Copil fiind am văzut multe cabinete ale groazei pe la larmaroace, unde mi se arătau figuri de împărați și regi, eroi și asasini. Aceeași atmosferă de irealitate, care îngrozește fără să trezească mila, împrăștie și morții.

Stau în șanț și scormonesc pămîntul cu lopata. Vîrful oțelit se împiedică, îl răsucesc și cu o zmucitură îl trag afară. Pe el atîrnă un ghemotoc vîscos; mă aplec și văd că e un intestin de om. Un mort a fost îngropat aci.

Cer mutarea mea la aviație, nu din eroism, nici măcar de dragul aventurii, ci numai fiindcă vreau să ies din masă, din viața maselor, din moartea maselor.

Înainte de a mă prezenta însă la trupă, mă îmbolnăvesc. Inima și stomacul. Sînt într-un spital din Strassbourg. Într-o mîinastire franciscană. Călugări tăcuți, prietenoși, mă îngrijesc. Sînt trimis la vatră după multe săptămîni. Înapt pentru război.

Vreau să uit războiul.

Studiez la Universitatea din München. Nețarmurită este strădania mea, o curiozitate hoinară mă mîna de la un coleg la alt coleg. Prelegerile despre dreptul public le ascult cu aceeași serioasă așteptare ca și prelegerile lui Wölfflin despre Dürer și Holbein. Urechile mi-s neîncetat încordate, paragrafele și pandectele, formele și titlurile ascund probabil vreo taină, o lege, un sens. Particularitățile incită setea mea de a cunoaște, generalul însă, pe care îl caut îmi rămîne tănuuit.

Mă mulțumesc cu seminarul de istorie literară al profesorului Kutscher. În uniformă de căpitan, cu Crucea de Fier pe piept, sprijinindu-se în cîrji, șade la catedră, prietenul tinerilor. O dată pe săptămîină, Kutscher îi invită pe studenți într-o bodegă. Thomas Mann, Karl Henckell, Max Halbe citesc din operele lor. Frank Wedekind, cu asprul său stacato cîntă diabolicele sale balade. Ne plimbăm după aceea ore întregi pe străzile nopțatece, ne îmbuibăm capul cu cuvintele la modă ale criticilor literari, apărăm și condamnăm scriitori și opere.

Thomas Mann mă invită la el acasă; buzunarul hainei mele este plin de duzini de manuscrise de poezie, încep să mă agit, în clipa cînd se servește ceaiul. Cînd ar fi oare mai propice să-i recit cîteva poezii? Însfîrșit îndrăznesc. « Hm » zice, și mai repetă odată « Hm ». Ce să însemne asta oare: laudă sau dojană? Îmi cere manuscrisele, citește fiecare rînd, laudă cîte un vers și mă întrebă de ce altele sînt prozaice. Demnă de admirat e răbdarea sa; măsurate și pline de tîlc sînt sfaturile sale părintești. Reține cîteva manuscrise, iar după două zile, recitînd manuscrisele, îmi scrie o scrisoare lungă, în care dă sfaturi tînărului, care nu-l va uita niciodată.

Într-o librărie mă întâlnesc cu Rainer Maria Rilke.

— De ani de zile n-am mai scris versuri, spune Rilke, războiul m-a amuțit.

Războiul? Deodată ochii mi se întunecă, de săptămîni nu am mai citit ziarele, nu mai vreau să știu nimic, nu mai vreau să citesc nimic despre război.

Vizitez galerii de artă, călătoresc cu soția pe care o iubesc, vizităm regiunea lacurilor bavareze, ascultăm muzică de Bach, Beethoven, Schubert. Cufundîndu-mă în muzică uit viațele oamenilor, care au coborît, neajutorăți, în morminte.

Dar nu pot uita. Trec patru săptămîni, trec șase săptămîni și deodată simt că m-a copleșit din nou, îl întâlnesc pretutindeni, undeva în spatele altarului lui Mathias Grünewald văd cazanul satanei din Priesterwald, îi văd pe camarazii mei sfirtecați, împușcați, întîlnesc cîrji, femei îndoliate. Fuga e zadarnică.

Poetul Richard Dehmel a văzut războiul, la începutul lui; la vîrsta de cincizeci de ani a plecat voluntar pe front și s-a întors obosit și frînt. Rătăcesc cu el prin pădurile Turingiei, mă încurajează, îi recit versuri.

— Nu te preocupa de cei bătrîni, îmi spune, mergi pe drumul tău chiar dacă lumea te persecută și te dușmănește. Mi-ai recitat o poezie care se termină astfel: « Am murit / Naște-mă / Am murit / Naște-mă / Am devenit propria mea mamă ». Asta este hotărîtor. Într-o anumită clipă a vieții, trebuie să ne despărțim de toți, chiar de mama, trebuie să devenim propria noastră mamă ».

Nu am cunoscut pînă acum nici mișcarea muncitorească, nici scopurile urmărte de ea. La școală ni se spusese că socialiștii vor să distrugă statul, că frunțașii lor sînt niște escroci care vor să se îmbogățească. Cunosac acum pentru prima dată un conducător al muncitorimii, pe Kurt Eissner.

Am venit pentru cîteva zile la Berlin, și prietenii mei m-au dus la el. Încă din primele zile se declarase împotriva războiului, fusese urmărit de autoritățile militare, cuvîntul lui a fost sugrumat, însuși partidul lui devenise indezirabil în ochii acestora.

După cîteva zile mă aflu la München. Mă duc la o adunare convocată de Eissner, unde muncitorii, femeile tinerii caută calea care duce spre pace, spre salvarea poporului. În această adunare cunosc figuri muncitorești cum nu întîlnisem pînă atunci.

La Kiel sînt în grevă zeci de mii de muncitori din arsenale. Cuvîntul lor de ordine: pace fără anexiuni și nelmpusă, dreptul popoarelor la autodeterminare. Ce va face Münchenul? Socialiștii de dreapta nu vor greve, Eissner și independenții sînt prea slabi ca să le poată declanșa și totuși, într-o bună zi, se face grevă.

Se constituie un comitet de grevă din care face parte și Eissner.

Iau parte la adunările greviștilor, vreau să-i ajut, să fac ceva pentru ei... Mi se încredințează însfîrșit o misiune. Să vorbesc muncitoarelor de la fabrica de țigări, să le conving să ia parte la grevă. Portarul fabricii îmi interzice să intru, muncitorii îmi vin în ajutor. Femeile s-au adunat în curte. Pornim spre locul adunării.

Oamenii sînt neliniștiți. Trebuie să vorbească Eissner, dar unde este? Lipsesc și ceilalți membri din comitetul de grevă. După un ceas de așteptare zadarnică aflăm că poliția i-a arestat pe toți încă în timpul nopții.

La sfîrșitul lui octombrie sosesc la Berlin. Vorbesc la adunarea studenților și a cetățenilor care au dezbătut pînă atunci chemarea lui Walter Rathenau în vederea organizării rezistenței naționale, *levée en masse*. O fi avînd omul dreptul să-și aleagă singur moartea dar cel mai smintit lucru este să împingi un întreg popor la sinucidere fiindcă conducătorii săi au refuzat să mai lupte. Apelul lui Rathenau îndeamnă la o pustiire fără sens a întregii Germanii. Noi, studenții din Heidelberg, mult mai cștiți și mai înțelepți acum, ne-am regăsit și încercăm să luptăm împotriva acestei nebulii. Revoluția se apropie și ne strîngem rîndurile.

La 9 noiembrie mă aflu la Landsberg, la mama, suferind de gripă. În timp ce medicul, cu fața îngrijorată, urmărește febra în creștere, sora mea vine cu vestea că a izbucnit revoluția. A doua zi plec la Berlin. Hugo Haasse, comisarul poporului, îmi propune să-l însoțesc, ca secretar, pe Georg von Arco, trimisul special al Republicii la München. Întretimp însă primesc o invitație din partea lui Eissner.

La München sînt numit președinte adjunct al comitetului central al sovietelor de muncitori, țărani și soldați din Bavaria. În activitatea de fiecare zi învăț să înțeleg multiplele și practicile nevoi ale țăranilor și muncitorilor.

O lună mai tirziu, la evoluția spartachistă, care izbucnește în ciuda voinței lui Liebknecht și a Rozei Luxemburg, aceștia sînt uciși, « încercînd să evadeze », cum spune comunicatul oficial.

La începutul lui februarie plec împreună cu Eissner la Berna, la congresul celei de a II-a Internaționale. Cu cîte speranțe a privit proletariatul din toate țările spre această Internațională !

Discursul lui Eissner îndreptat împotriva imperialismului și a criminalilor de război a dezlănțuit ura de moarte în rindurile reacțiunii germane. La întoarcere, pe drum spre Sovietul bavarez, tînărul conte Arco-Valey, în vîrstă de 21 de ani, trage asupra lui Eissner și-l ucide.

Se deschide Parlamentul, iar muncitorul Alois Lindner intră cu revolverul în mînă, trage asupra lui Auer pe care-l socoate vinovat de moartea lui Eissner. Într-o panică ne bună, deputații părăsesc parlamentul, părăsesc poporul, părăsesc mandatele lor, Bavaria rămîne fără guvern.

În noaptea de 6 spre 7 aprilie 1919, Comitetul Central ține o ședință la care participă delegați ai partidelor socialiste, ai sindicatelor, ai ligii țăranilor. Ședința are loc în sala Palatului Wittelsbach. Sînt aleși reprezentanții poporului, dar și de data aceasta se observă aceleași idei confuze, slăbiciunea revoluției germane. Silvio Gsell, un fiziocrat, teoreticianul banilor liberi și al economiei libere, devine ministru de finanțe. Ca președinte al oficiului central economic este propus marxistul dr. Neurath. Cum vor putea lucra acești oameni împreună? Mi se oferă succesiv trei posturi de comisar al poporului, dar le refuz pe toate trei. Conducătorul comisariatului poporului pentru afacerile externe este numit Dr. Lipp a cărui capacitate nu o cunoaște nimeni. Acesta nu are chip, ci doar o barbă mare, nu poartă nici un fel de costum pe el, ci doar o haină și aceste două recuzite par să formeze esența caracterului său. Un muncitor pe care-l întreb despre antecedentele lui Lipp îmi spune că Lipp îl cunoaște personal pe Papă. Pretutindeni sînt numiți în funcții oameni care, chiar dacă nu-l cunosc pe Papă personal, îl cunosc pe parohul bisericii.

Cînd părăsesc palatul Wittelsbach mijesc zorile. Revoluția a învins. Dar a învins oare într-adevăr Revoluția? Această republică sovietică a fost o acțiune îndrăzneață a masselor de muncitori disperați care au încercat să salveze revoluția pierdută. Ce va putea crea și cum va sfîrși? În fața micii pensiuni unde locuiesc, mă întîmpină conducătorul secțiunii noastre.

— Am pus mîna în sfîrșit pe putere !

— O avem într-adevăr? îl întreb.

Tovarășul mă privește nedumerit. Îl părăsesc în grabă.

Prima zi a republicii sovietice, sărbătoare națională. Pe străzi se plimbă muncitori îmbrăcați de sărbătoare, burghezii se strecoară timorați și discută despre întîmplările din noaptea precedentă, camioane cu soldați străbat orașul, pe palatul Wittelsbach flutură drapelul roșu.

Începe munca. Un decret vestește socializarea presei, un altul, înarmarea muncitorilor și crearea unei armate roșii, cel de al treilea anunță rechiziționarea locu-

Înțel pentru a rezolva într-un fel criza de locuințe, iar al patrulea decret stabilește modul de aprovizionare cu alimente.

La München președintele comitetului central a demisionat; sînt numit succesorul lui.

În anticamerele comitetului central se îmbulzesc tot felul de oameni, care cred că republica sovietică a fost instaurată pentru a li se satisfacă dorințele lor proprii. O femeie ar vrea să se căsătorească imediat, deoarece pînă atunci a avut greutăți, lipsindu-i actele, și acum cere republicii sovietice să-i asigure fericirea pe viață. Un bărbat cere ca proprietarul său să fie constrins să reducă chiria. Alții cer arestarea dușmanilor lor, foști colegi de popicărie și colegi de asociație.

Comisarul pentru afacerile externe, Dr. Lipp, nu face altceva decît să trimeată telegrame oficiale în lumea întreagă; e adevărat că-l cunoaște personal pe Papă, deoarece telegrafiază următoarea depeșă Nunțului: « Este pentru mine o datorie sfîntă să protejez onorata persoană a Dvs. și întreaga Nunțiatură din München. Credeți în devotamentul meu »

Funcționarii de la oficiul telegrafic citesc aceste depeșe, dau din cap; înșfîrșit îmi prezintă și telegrama adresată Papei și mă întreabă dacă se poate transmite așa ceva Citesc:

« Proletariatul din Bavaria de sus s-a unit. Socialiștii plus independenții plus comuniștii s-au unificat împreună cu liga țărănilor. Burghezia liberală, agentura Prusiei, a fost complet dezarmată. Sediul nostru e la Bamberg, de unde trădătorul Hoffmann a fugit luînd cu sine și cheile biroului meu. Politica prusacă, al cărei agent a fost Hoffmann, încearcă să ne izoleze de Berlin, Leipzig, Nürnberg și chiar de Frankfurt și de regiunea carboniferă din Essen, lansînd zvonuri că sîntem o antantă de ciini turbați și jefuitori. Gustav Noske, cel cù mîinile de gorilă, s-a aliat cu ei. Obținem cărbuni, am obținut și alimente în cantități suficiente din Elveția și Italia. Voim o pace pentru totdeauna. Immanuel Kant « Despre pacea eternă » 1795, tezele II-V. Prusia cere armistițiu pentru a pregăti războiul răzbunării. »

Fără îndoială, Lipp a înnebunit. Hotărîm să-l internăm într-un spital. Pentru a nu trezi bănuiele, îi cerem să-și dea singur demisia.

La Ministerul Afacerilor Externe birourile secretarelor sînt împodobite cu garoafe roșii. Dr. Lipp le-a oferit drept bun-venit, apoi a plecat, nimeni nu știe unde, probabil ca să trimeată niște telegrame.

Comisarul pentru finanțe, Gsell, încearcă să rezolve problema banilor. Prin crearea unui curs fluctuant al banilor vrea să înlătore atît dobinzile cît și exploatarea.

Sîmbătă, 12 aprilie, sună telefonul.

— Toller e acolo?

— Da, cine-i?

— Nu interesează. Vreau doar să vă avertizez că se pregătește o lovitură împotriva republicii sovietice.

Telefonul se închide, nimeni nu răspunde la apelul meu. Alarmez în timpul nopții comisiile de muncitori din marile fabrici.

Un vag sentiment de incertitudine mă îndeamnă să nu dorm acasă, ci în locuința unui prieten. Dimineața mă trezește telefonul și o voce repetă cuvintele rostite de avocatul Kauffmann:

Lovitura împotriva Republicii Sovietice a izbutit . . . Trupele guvernului Hoffmann au ocupat gara . . . Toți membri comitetului central au fost arestați . . . Müh-sam . . . Hagemeister . . . Wadler . . . doar Toller și Leviné sînt căutați . . . sîntem pe urmele lor.

Între timp muncitorii și soldații au luat cu asalt gara, iar trupele albilor au fost izgonite. Numai la gimnaziul Luitpold opune rezistență o companie de infanteriști republicani care însă a trecut de partea guvernului Hoffmann. Luăm cu asalt casa și trupele se predau.

La Bamberg guvernul Hoffmann a chemat populația sub arme și a cerut ajutor militar guvernului de la Weimar. Două corpuri de armată se îndreaptă spre Bavaria de Nord.

Münchenul a fost ocupat de trupele contrarevoluționare. Nu ne mai putem baza nici pe Bavaria de sus, deoarece regimentele bavareze, prusiene și din Württemberg se îndreaptă spre München. Slabele contraatacuri ale Armatei roșii nu le pot opri din drum.

O tovarășe îmi aduce un pașaport ca să pot fugi. Rup pașaportul.

Spre seară se țin ultimele ședințe ale comitetelor de fabrică. Ele simt că au pierdut puterea din mână, că muncitorimea este dezorganizată, că Armata roșie e în descompunere, și de aceea fac apel la proletariatul din München să depună armele și să accepte intrarea albilor în München fără nici o rezistență. Revoluția a fost învinsă.

Guvernul a instituit un premiu de 10.000 mărci pentru capul meu.

Soarta m-a salvat din nou, dar de astă dată trebuie să acționez repede și să părăsesc cât mai în grabă locuința.

Fata gazdei îmi spune:

— Tata nu știe încă nimic, așa că o noapte ați mai putea rămîne.

— Cunoști pe cineva care să mă găzduiască?

— Poate că Rainer Maria Rilke o să vă primească. Mă duc să-l întreb.

După amlază vine Rilke.

Mă privește cu ochii lui cenușii, e trist. Apoi privirea lui alunecă în jos.

— Sînt neconsolat, îmi spune. La mine nu ești în siguranță. Am fost perchiționat pînă acum de două ori. Puseși locuința mea sub paza republicii sovietice și eu am uitat să-ndepărtez documentul. Acum două zile a fost din nou poliția. Detectivii găsiseră în mapa unui fotograf fotografia ta alături de-a mea. Întîmplarea asta a dat naștere unor noi urmăritori împotriva mea.

Rilke pleacă și după cîteva zile este expulzat din München. Luptele politice nu l-au atins în nici un fel, dar fiindcă era poet, devenise suspect polițiștilor.

Însfîrșit găsesc un om care să mă găzduiască, pictorul Lech. Nu am de ales, fiindcă pe toate străzile apar afișe cu fotografia mea. Mă deghizez. Actorul Werin mă ajută. Îmbrac o haină largă, mi se pudrează și fardează sprîncenele și, în cîteva clipe un domn îngrijit, cam bătrîilor, părăsește casa, trăgîndu-și un picior.

Într-o seară mă vizitează o femeie care îmi spune că de ani de zile este membră a partidului și că vrea să mă ajute să pot pleca din München. Cere să vadă locuința, atelierul, unde se află cîteva uși tapetate.

A doua zi dimineața la orele patru niște pumni solzi bat în ușă. Poliția ! Săr din pat, alerg la fereastră, casa este înconjurată de soldați.

Mă reped la ușă, o deschid și văd agenți de poliție și soldați :

— Îl căutați pe Toller ; eu sînt.

— Sus mîinile ! strigă un soldat.

Comisarii se uită la mine și nu mă recunosc. Un soldat îngenunchează, pune arma la ochi și cu degetele tremurînde dă de o parte siguranța armei.

— Dumneavoastră sînteți. . . ?

— Da. Eu sînt Toller. Nu am să fug. Dacă mă împușcați acum, nu voi mai fi împușcat ca dezertor și voi sînteți martorii.

Comisarii se reped asupra mea și-mi pun cătușele la mâini.

La curtea Marțială mi se dă cuvîntul în apărare proprie: « Domnilor judecători, spun, toate acțiunile mele sînt motivate obiectiv și le-am făcut cu convingere fermă și cer să fiu făcut răspunzător de toate actele mele. N-aș fi cu adevărat un revoluționar dacă aș nega că nu am încercat să schimb situația actuală prin forță. Noi, revoluționarii, recunoaștem dreptul la revoltă în clipa cînd ne convingem că nu mai pot fi suportate condițiile în care trăim, cînd totul este încremenit. Atunci avem dreptul să schimbăm cu forța o asemenea situație. Nu cred că o să-mi cereți să pretind îndurare din partea Curții Marțiale. Mă-ntreb doar de ce se instituie Curți Marțiale? Credeți poate că împușcînd cîțiva conducători sau trimițîndu-i în închisori veți putea zăgăzui năvalnica mișcare revoluționară a poporului muncitor exploatat? Cîtă subestimare față de această mișcare elementară a maselor, și cîtă exagerată prețuire față de noi, conducătorii. Revoluția se aseamănă cu un vas în care pulsează milioane de inimi. Spiritul revoluționar nu va muri, mai înalte ca inimile acestor oameni să fi încetat să bată.

Se spune despre revoluție că e o mișcare muncitorească revendicativă urmărind doar mărirea salariilor.

Domnilor judecători, dacă vă veți duce vreodată în mijlocul muncitorilor, veți înțelege de ce mai presus de orice, acești oameni vor în primul rînd să-și potolească foamea.

Dar în sufletul acestor oameni există o adîncă și veșnică luptă pentru eliberarea spirituală, o sete nepotolită de artă și cultură. Lupta a început și ea nu va putea fi oprită nici de baionete, nici de curțile marțiale ale tuturor guvernelor burgheze din lumea întreagă »

Sînt condamnat la cinci ani detențiune într-o fortăreață sub acuzația de crimă de înaltă trădare, din motive onorabile însă.

O pereche de rîdunele și-au construit cuib în celula mea. O vară întreagă au locuit cu mine. Rîndunelul a făcut cuibul, rîndunica a clocit ouăle și în timpul acesta rîndunelul îi cînta. Puii au ieșit din ouă, părinții i-au hrănit, i-au învățat să zboare și într-o bună zi nu s-au mai întors.

Sînt liber. Sînt singur. Stau la fereastra vagonului și privesc în noapte cerul înstelat.

Îmi vin în minte multe versuri din « Cartea rîdunelelor ». Nu, în acești cinci ani nu am fost niciodată singur. M-a mîngîiat soarele și luna, vîntul, care trecea prin părul meu, iarba care primăvara apărea printre pietrele din curte, m-a mîngîiat fie o privire caldă sau un salut din partea unui om drag, m-a mîngîiat prietenia tovarășilor, credința într-o lume a dreptății, a libertății, a omeniei, o lume fără temeri și fără foamete.

Am treizeci de ani. Am încărunțit. Dar nu sunt obosit.

În românește de L. VOITA

cinci scene din piesa

TOLLER

I. PALATUL WITTELSBACH.

Toller, Dr. Lipp, Mühsam.

TOLLER : Lipp, telegrama pe care i-ai adresat-o lui Lenin, îmi produce din ce în ce mai multe griji.

Dr. LIPP : Până cel mai târziu poimîine primim răspunsul.

MÜHSAM : Aşa-i.

TOLLER : Aţi citit « Die Rote Fahne » de azi? Leviné a mai scris un articol.

Dr. LIPP : Cam slab din punct de vedere politic, din păcate.

TOLLER : Lipp, ai auzit că francezii vor să trimită la Berlin un delegat special, care să discute chestiunea livrării de alimente?

Dr. LIPP : Am auzit.

Întocmai cum Peter Weiss în Marat-Sade, Kipphardt în Cazul Oppenheimer, Dürrenmatt în Fizicienii sau Rolf Hochhuth în Vicarul — ca să numim doar câţiva dramaturgi şi câteva piese care în anii din urmă au dezlănţuit viguroase, ca să nu spunem violente polemici — Tankred Dorst porneşte în piesa sa Toller de la o temă de mare actualitate în literatura zilelor noastre, indiferent de meridianul pe care ne situăm şi anume; rolul artistului, al « personajului ales » şi capacitatea acestuia de a putea influenţa mersul revoluţionar al istoriei. În cazul de faţă e vorba de poetul Ernst Toller care, după cum se ştie, este unul dintre fondatorii, în 1919, a republicii bavareze, ulterior înecată în sânge de Ebert şi Noske. La prima vedere, deci, s-ar părea că ne aflăm în faţa unei piese de teatru-document, menit să descifreze înţelesul

TOLLER: Ai auzit, într-adevăr?

Dr. LIPP: După cum știți... — ăsta-i serviciul meu de informații...

TOLLER: Îmi pot închipui cam ce se poate discuta acolo.

MÜHSAM: Germania va trebui să sugrume republica sovietică, sau va crăpa de foame.

Dr. LIPP (*chibzuind*): Dumneata spui asta!

TOLLER: Și dumneata cum vezi situația?

Dr. LIPP: Cu mult calm.

MÜHSAM: Eu, nu prea!

TOLLER: Nici eu. Dacă într-adevăr ne vor fi refuzate alimentele, Ebert e în stare să accepte, în opt zile, tot ce i se va cere. Și atunci o să-și facă din nou apariția Noske.

Dr. LIPP: Șantaj, deci. Iată ceea ce social-democratul german Ebert nu va accepta.

TOLLER: Nu știu, nu știu, nu știu.

Dr. LIPP: Acum cel puțin nu mai sîntem izolați. Un asemenea lucru va da naștere unor greve în toate țările și asta va însemna că proletariatul german înclină tot mai mult spre stînga — ceea ce nu le convine nici social-democraților, nici domnilor monopolisti. Ați văzut fotografia lui Noske? Are niște mîini păroase, ca de gorilă.

TOLLER: După părerea dumitale, ce crezi că va face Ebert?

Dr. LIPP: O să demisioneze, fără îndoială.

TOLLER: În favoarea unui urmaș, mult mai lipsit de scrupule.

Dr. LIPP: Așadar vedeți că singura alternativă constă în strădania mea de a obține recunoașterea Bavariei ca stat independent. Învingătorii continuă să se teamă de revanșismul german, și de acest fapt trebuie să profităm noi. Ar fi de ajuns ca Italia, cel puțin, sau Anglia să ne recunoască independența; în felul acesta vom putea împiedeca, pe căi diplomatice, orice intervenție militară a lui Ebert.

TOLLER: Cam prea multă speculație, mi se pare.

Dr. LIPP: Dumneata, Toller, nu ești un homo politicus.

MÜHSAM (*infuriat, adresîndu-se lui Lipp*): Oi fi dumneata!

Dr. LIPP: Ei da, între altele, la Berlin continuă să diriguiească drept reprezentant al Bavariei ambasadorul guvernului de emigranți din Bamberg. ăsta-i un afront la adresa propriei mele persoane.

MÜHSAM (*din ce în ce mai pornit împotriva lui Lipp*): Apropo de recunoaștere: ambasadorul prusac dorește să acordăm dreptul de exterioritate automo-

unor evenimente pe care istoria ulterioară le-a deformat sau pur și simplu le-a ignorat. Tankred Dorst însă, la fel ca și maestrul său vădit, Bertolt Brecht, nu merge pe această linie de rezistență minimă. « Personajul » său este, și nu întîmplător, un poet care în cele trei ipostaze în care apare, aceea de erou, de spectator, și de vizionar, angajat în lupta dintre idealul și practica revoluției, dezvăluie « dramatic » o realitate trăită. De aceea, ca erou (în sens dramaturgic) Toller dialoghează cu spectatorul din sine și cu lumea din jurul său despre necesitatea revoluției, dar ca vizionar, își dă seama că între idealul revoluției și practica realizării ei se cascadează mai totdeauna o prăpastie. Toller întrevește, are intuiția sau viziunea eșecului acțiunilor sale și al tovarășilor săi, dar nu poate acționa concret, eficient, și tocmai această neputință caracterizează

bilului său ; l-am răspuns că cerem în schimb, recunoaşterea independenţei republicii noastre.

Dr. LIPP : Probabil că ambasadorul n-a reacţionat în nici un fel.

MÜHSAM : O să-i sfărimăm automobilul. Să vedeţi cum o să reacţioneze atunci !

Dr. LIPP : Există în diplomatie şi măsuri mai subtile, tovarăşe Mühsam.

MÜHSAM : Reacţiunea se serveşte de grenade, iar dumneata vrei să răspunzi cu declaraţii.

Dr. LIPP : Deocamdată nu se folosesc grenade ! Să rămînem în cadrul realităţilor !

MÜHSAM : Nu face pe naivul, domnule Lipp. La Ohrdruf se constituie batalioane de voluntari ; împotriva cui ?

TOLLER : În orice caz, avem nevoie de arme.

MÜHSAM : Şi încă chiar acum !

Dr. LIPP (zîmbind) : « Armatele constituite vor trebui, cu timpul, să se desfiinţeze, deoarece ele ameninţă, neîncetat, celelalte state, cu războiul şi prin starea de alarmă pe care o trezesc, înarmîndu-se, incită statele la o continuă acţiune de depăşire a mulţimilor înarmate ».

MÜHSAM : Cine spune asta ?

Dr. LIPP : Kant, în « Despre pacea eternă ».

MÜHSAM : Slăbeşte-mă cu Kant, domnule doctor Lipp. Dacă nu ne vom procura din timp tunurile, vom ajunge să studiem « Imperativul categoric » în celulele puşcăriei. (Iese.)

Dr. LIPP : Cam nediferenţiat, acest domn Mühsam ! (Iese.)

II. ÎN SALA UNEI CÎRCIUMI DIN GIESING.

Un grup de tineri muncitori prezintă un spectacol agitatoric pentru amatori. Un « cor ». Pe un glob pămîntesc e desenat, primitiv, un tron aurit. Un tînăr, reprezentînd un muncitor cu şapcă, şade pe tron. Lingă el se află « un neamţ simplu ».

« MUNCITORUL » (cu mîna streasîină la ochi, priveşte în jurul său) : Ce splendidă privelişte ! Iată colea, în depărtare, văd America ! Iar colea, China. Şi mai încolo — val, ce strălucitoare — acolo trebuie să fie Rusia sovietică.

« NEAMȚUL SIMPLU » : Cînd stai pe tron trebuie să-ţi scoţi şapca.

« MUNCITORUL » : Nu, şapca nu mi-o scot . . . Şi acum începe judecata cea mare. Prezentăţi-o.

tragicul existenţei sale ulterioare. Mult prea tîrziu, Toller îşi dă seama că angajarea într-o luptă presupune a cucerii totul sau nimic.

Cînd acum patru ani piesa lui Dorst a văzut lumina scenei, în ciuda desfăşurării derutante a « acţiunii », în care scenele realiste alternează cu cele groteşti, simbolizînd prin aceasta parcă sentimentul neputinţei de a transforma un ideal într-o realitate, publicul a sesizat această sub-idee care e de fapt ideea centrală a piesei şi a aplaudat pe « vizionarul » Toller care, dintr-un « personaj » devine materializarea unei idei deocamdată eşuată în condiţiile unor realităţi istorice concrete. Realităţi pe care Toller le-a privit totuşi cu un anumit scepticism, recurgînd mereu la subterfugii ca acela pe care-l enunţa la un moment dat ; « Ca artist trebuie să văd şi cealaltă faţă ». Această « cealaltă faţă » îi paralizează aparent voinţa de a acţiona. Cel puţin aparent, fiindcă

« NEAMȚUL SIMPLU » (face un semn spre culise, de unde își face apariția un mareșal, cu o statură grotesc uriașă, plin de sânge)

« MUNCITORUL » : Cine ești, dumneata?

« MAREȘALUL » : Sînt mareșal.

« MUNCITORUL » : Ce crime ai comis?

« MAREȘALUL » : Niciuna. Am condus doar o mare bătălie de oameni și material pe frontul de Vest. Gloria aceasta va intra în istoria războaielor.

« MUNCITORUL » : I-ai dus la moarte pe muncitori, în numele imperiaștilor.

« MAREȘALUL » : Orice stat are nevoie de generali. Socialismul vostru are nevoie și el, fără îndoială, de un mareșal pentru a-i distruge pe dușmanii proletari-
atului.

« MUNCITORUL » (adresîndu-se « corului ») : Îl putem utiliza pe acesta, tovarăși?

« CORUL » : Un mareșal nu va deveni niciodată roșu. Fii tare, tovarășe !

Dă-i la cap !

« MUNCITORUL » : La groapă cu tine !

« NEAMȚUL SIMPLU » : (îl îmbrîncește pe mareșal într-o groapă).

« MUNCITORUL » : Următorul !

« NEAMȚUL SIMPLU » (face un semn spre culise. Apare, în mărime grotesc de uriașă,
un ins cu nenumărați saci cu bani: capitalul)

« MUNCITORUL » : Ce crime ai comis?

« CAPITALUL » : V-am dat tuturor de lucru și pîine. Am colonizat lumea întreagă,
inclusiv Sahara. Am trimis corăbii pe toate mările lumii și am construit canalul
Panama.

« MUNCITORUL » : Ai exploatat proletariatul pentru interesele tale proprii.

« CAPITALUL » : Acuma-s democrat și-mi ofer sprijinul financiar (Întinde o pungă
cu bani).

« MUNCITORUL » (ridicînd punga) : Să păstrez punga, tovarăși?

VOCI DIN PUBLIC : Desigur, ia-i banii.

« CORUL » : Capitalistul îți exploatează nevoile

Nu te lăsa cumpărat ! Dă-i la cap !

« MUNCITORUL » : La groapă cu tine ! Puneți și capacul ! (« Neamțul simplu »
împinge « Capitalul » înzorzonat în groapă.)

« MUNCITORUL » : Aha ! Uite că vine și următorul.

« NEAMȚUL SIMPLU » (cu mîna streșină la ochi, scrutînd).

« MUNCITORUL » : Cine-i scroafa asta grasă?

În ultima replică, Toller recunoaște nu fără accentuată notă tragică dar și polemică:
« Astăzi știu un lucru; cel ce luptă pe plan politic, laolaltă cu interesele economice
și omenești, trebuie să ajungă la concluzia că legile și urmările luptei sînt determinate
mai degrabă de alte puteri decît de bunele intenții care îl constrîng să aleagă felul
armei și al apărării. . . »

Dacă termenul nu ar fi oarecum demonetizat, am putea spune că Dorst întreprinde
aci un proces de « demitizare » a lui Toller, un proces de restituire umană, așa cum
a procedat de altfel și în celelalte piese ale sale Motanul încălțat sau Maura, deopotrivă
piese-metafore, fără convenții, cu perspective clar exprimate într-un limbaj teatral
lipsit de echivocuri.

« NEAMȚUL SIMPLU » : E o damă foarte cunoscută (*Apare într-o statură grotesc de mare o femeie foarte fardată.*)

« FEMEIA » (*Foarte aferată*): Am mulți prieteni și iubiți printre muncitori. Îți plac?

« MUNCITORUL » : Cum te cheamă?

« FEMEIA » (*face o plecăciune*): Social-democrația. (*Risete în public.*)

« MUNCITORUL » (*mirîndu-se*): Și ce popou are ! Bun de întins !

« NEAMȚUL SIMPLU » (*vîră mina sub fustele femeii și scoate un ghemotoc de hirtii*): Împrumutul de război.

« MUNCITORUL » : Și mai are și pe « cher ami » la gușă.

« FEMEIA » (*afectîndu-se*): Asta-i protectorul meu. O fotografie.

« NEAMȚUL SIMPLU » (*zmulge medalionul*): Ministrul de război Noske.

« MUNCITORUL » : Și ce parfumată-i muierea asta ! Se simte pînă aici înapoi- ciunea ei !

« NEAMȚUL SIMPLU » (*îi ia sticlăuța cu parfum și o privește*): « Firma Scheidemann, Ebert et comp ». (*Risete în public*)

« MUNCITORUL » (*adresîndu-se « corului »*): Să mă duc la plimbare cu ea?

« CORUL » : Jos social-democrații ! Au trădat proletariatul !

« MUNCITORUL » : La groapă cu tine. (« Neamțul simplu » *împinge femeia în groapă.*)

« MUNCITORUL » : Așa ! Făcărăm curățenie deci. Putem privi cu-ncredere viitorul !

« NEAMȚUL SIMPLU » : A mai rămas cineva. (*Apare în statură grotesc de mare un preot-demnitar.*)

« PREOTUL-DEMNITAR » : Dominus vobiscum !

« MUNCITORUL » : Ce-a spus?

« NEAMȚUL SIMPLU » : Că-și teme parohia. (*Risete în public.*)

« MUNCITORUL » : Ce crime ai comis?

« PREOTUL-DEMNITAR » : I-am binecuvîntat pe cei săraci și i-am ocrotit pe cei rătăciți.

« MUNCITORUL » : Ce-a spus?

« NEAMȚUL SIMPLU » : A spus că nu a văzut pînă acum nici un sărac și i-a ocro- tit pe cei nobili (*Risete în public.*)

« PREOTUL-DEMNITAR » : Vreau să vorbesc personal cu tine ; ăsta îmi răstăl- măcește cuvintele.

« MUNCITORUL » : Dă-te la o parte, neamț simplu. (« Neamțul simplu » *se înde- părtează.*) Ei, ce vrei să-mi spui?

« PREOTUL-DEMNITAR » : Să nu rivnești la bunurile pămîntești, sărăcia-i un har. Împărăția cerurilor aparține celor săraci.

« MUNCITORUL » (*către public*): E adevărat că religia-i o mîngiere pentru săr- mani și exploatați. Am să mă mai gîndesc. (*Se plimbă în sus și în jos, « Preotul- demnitar » se apropie de el.*)

« PREOTUL-DEMNITAR » : Frate, primește binecuvîntarea mea !

« MUNCITORUL » (*dă să ingenunchie*).

« CORUL » (*arătînd spre groapa de unde încearcă să se strecoare afară mareșalul, femeia grasă, capitalistul*): Privește-ntr-acolo, tovarășe ! Fii atent ! Nu vezi dușmanul de clasă încercînd să se ridice ? (« Muncitorul » *se ridică și-l îmbrîn- cește pe preot, în groapă. Aplauze, ovații.*)

« MUNCITORUL » : Slavă Domnului ! Acuma-i liniște. Iar muncitorii din lumea întregă își pot întinde mîinile.

(*Din stînga și dreapta, purtînd drapele ale țării lor, apar muncitori: unul rus, unul american, unul francez. Muzică. Internaționala executată la pian. « Neamțul simplu » trage cu o frînghie leșurile celor aruncați la groapă, care, mîină în mîină, se clatină.*)

III. COLEGIUL PROFESORILOR.

PRIMUL PROFESOR : Krüsche e de părere că dacă roșii desființează gimnaziile, va trebui să ne punem imediat la dispoziția bisericii, Indiferent de părerile noastre personale. La dispoziția gimnaziilor confesionale. Clerul și educația vor fi atunci iar una, întocmai ca la începuturile Evului mediu.

AL DOILEA PROFESOR : Am auzit că vor fi deschise safe-urile băncilor.

AL TREILEA PROFESOR : Eu nu am nimic în ele, în afară de câteva tacumuri.

PRIMUL PROFESOR : Și cu asta crezi că se pot înarma roșii? (Rîsete.)

AL PATRULEA PROFESOR : În orice caz, noi, ca funcționari, nu trebuie să facem acum grevă. Roșii doar atît aşteaptă.

AL TREILEA PROFESOR : « Patruzezi de munți urlă de jur împrejur, ca într-o farsă a infernului ».

AL PATRULEA PROFESOR : Vorbe ! Exaltări de adolescenți la toți, în cap cu Toller și ăilalți !.

AL TREILEA PROFESOR : Ca-n « Hoții » lui Schiller.

IV. BANCA

(Comisarul poporului pentru finanțe, Maenner, fost funcționar al Băncii, explică directorului Băncii sistemul noilor bancnote, făcînd teoria banilor în continuă detașare a lui Silvio Gesell.)

MAENNER : Banii noi, domnule director, banii liberi au fost emiși în bancnote de 1, 5, 10, 100 și 1000 Mărci. Vom mai emite în plus și bancnote divizionare. *(Scoate o bancnotă din servietă.)* Asemenea mărcilor poștale. Fiecare valoare poate fi detașată pînă la valoare de 1 marcă, în 10 pfenigi, 20 pfenigi, 30 de pfenigi, 40 de pfenigi. *(Detașează părțile componente ale bancnotei.)*

DIRECTORUL : A, da, acum mi-aduc aminte — nu erai dumneata la Secția Credit?

MAENNER : Banul liber își pierde automat, în fiecare săptămînă, din puterea lui de cumpărare. Și asta în dauna fiecăruia. Posesorul care dispune de o bancnotă liberă, trebuie să completeze într-una bancnota, lipind la loc bancnota divizionară, lipsă. *(Face o demonstrație.)*

Această bancnotă trebuie refăcută prin lipirea bancnotelor divizionare, pînă la 10 august. Posesorul, firește, nu vrea să piardă nimic și va căuta să dea cît mai repede bancnota. Dacă o păstrează pînă la 10 septembrie, va trebui să lipească de cîte 5 ori zece pfenigi. Pe viitor deci, domnule director, Banca nu va mai emite bani. Vom avea un birou monetar, domnule director. Biroul monetar va adapta emisia banilor liberi la cursul pieții și în consecință prețul mărfurilor va rămîne stabil. Cînd prețul mărfurilor va scădea, vom lansa mai mulți bani ; în schimb vom strînge banii cînd prețurile vor crește. Prețurile, domnule director, depind exclusiv de cantitatea de bani oferiți. Așadar, moneda își pierde calitatea de purtătoare de dobînzi și asta înseamnă desființarea speculei de bursă. Nu va mai exista speculație capitalistă. Banul rămîne permanent în circulație și orice surplus de bani se transformă imediat în mijloc de producție, în locuințe și așa mai departe, fără a se mai lua în considerație rentabilitatea. În felul acesta ia sfîrșit și ideea profitului, domnule director. Și asta înseamnă că prin sistemul nostru vor fi înlăturate și cauzele economice ale războiului. Desființăm războiul ! Oficiul valutar care va lua ființă nu va mai face speculații bancare. Se termină cu ghișeele, cu safe-urile. Banii noștri liberi vor fi imprimați în tipografiile statului. Emisiunea și schimbarea se vor face prin casierile statului.

Determinarea prețurilor se va efectua prin oficii ale statului. Totul e foarte logic, domnule director. Un singur om aduce banii de la tipografie, îi prezintă la ghișeele statului și tot un singur om va distruge banii pe care percepțiile statului îi retrag din motive tehnice valutare. Asta e tot ce dorim, domnule director. O presă și o sobă. Dumneavoastră, domnule director, sînteți un om cu totul de prisos.

V. LA GRABOVSKI.

(Walter Eggert își face apariția însoțit de un om din gărzile roșii și un tînr muncitor cu fața ciupită. Toți poartă brasarde roșii la braț și sînt înarmați. — Resl.)

WALTER (către muncitor): În pivniță ! (Către omul din garda roșie.) Sus, în etajele superioare. Nu uita băile. Eu mă ocup de cei de aci. (Pornesc cu toții la percheziție. Walter, tăcut, începe să-și facă de lucru la un dulăpior baroc. Răsușește cheia. Deschide.)

RESL : (care stă de o parte și așteaptă) : Cred că ai o misiune oficială, Walter.

WALTER : Percheziționăm casele burghezilor în căutare de alimente.

RESL : Totuși . . .

WALTER (continuă să percheziționeze).

RESL : Totuși . . .

WALTER : Cu două case mai sus, am găsit trei sute de ouă într-o cadă. La mănăstirea Anger, la călugărițe, două sute de cutii de conserve cu carne de vacă. Probabil, pentru săraci . . .

RESL (încearcă să fie amabilă) : Călugărițele nu prea mă interesează, o știi bine.

WALTER (continuă percheziția) : Ai putea cel puțin să ne sprijini în acțiunile noastre.

RESL : Adică să vi-i denunț pe cei la care ați putea găsi ceva?

WALTER : Dă-mi un exemplu !

RESL : Și mai ce încă?

WALTER : Așadar, ții cu clasele posedante? Ai să pieri o dată cu ele.

RESL : N-am de gînd să pier.

WALTER (răscolește un sertar).

RESL (după oarecare pauză) : Îmi vine cîteodată să zvîrl tot ce e pe aici, ca să scap de teroarea lui Sigi. Aș lua parte cu dragă inimă la revoluție, crede-mă.

WALTER (scoate o bluză din sertar) : Lux !

RESL : Atît doar că venitul pe care îl am este aici, iar alături de voi nu aș mai avea nimic, nu-i așa?

WALTER : Asta-i doar o chestiune de timp.

RESL : O femeie are nevoie de o siguranță oarecare.

WALTER : Mă voi întoarce și eu la meseria mea, dar numai după ce va fi restabilită ordinea interioară.

RESL : Am auzit azi de dimineață că albi ar fi ajuns la Dachau.

WALTER : Nici o grijă. Toller a preluat comanda generală ; albi o să fie risipiți, fii sigură.

RESL : Ziceam și eu ce-am auzit !

WALTER (continuă percheziția)

RESL : Știi, ce i-am spus acelei stimate doamne cu porțelanuri Meissner ?

WALTER : Stimată !

RESL : Ei, zic și eu așa.

WALTER : Ți-ai spus părerea personală?

RESL: N-a reacționat în niciun fel. N-a spus decît: Păcat ! Atît a spus: păcat, iar eu m-am înfuriat.

WALTER: I-ai spus că eu sînt cel care a organizat totul? (*Deschide o comodă.*)

RESL: Nu-i nimic acolo. Cauți degeaba.

WALTER: Unde ați ascuns atunci alimentele?

RESL: Te rog să nu-mi vorbești pe tonul ăsta !

WALTER: Populația în majoritatea ei flămînzește; nu există altă alternativă.

RESL (*încăpățînată*): Nu-i interzis să te sature !

WALTER: Suflet de sclav !

RESL (*după o pauză*): Fie — iată, am să-ți spun ceva în defavoarea mea — dacă voi mai rămîne aici. De dragul tău. Șoferul Gratschek a tăiat acum cîteva zile un porc în spălătorie; am preparat carnea și am ascuns-o în locuința șoferului.

WALTER: Din ce în ce mai bine.

RESL: Am spus ceea ce am avut de spus.

WALTER: Iar noi o să-l evacuăm.

RESL: Dar să nu-i spui nimic despre mine. Și așa Gratschek nu are ochi să mă vadă.

(*Om din garda roșie și muncitorul revin.*)

OMUL DIN GARDA ROȘIE (*cu un coșuleț în mînă*): Doar atît: un coșuleț cu nuci (*Muncitorul ține în mînă o statuetă de marmură pe care o privește rîzînd.*)

RESL: Doamne, Venus a noastră !

MUNCITORUL (*rîzînd*): O luăm ostatecă . . . Să ne încălzească.

RESL (*amabilă*): Cu asta n-ai să te poți încălzi; e din marmură.

OMUL DIN GARDA ROȘIE (*vrînd să intre în camera copiilor*): Aici ce este?

RESL: Nu te mai obosi e camera lui Sigi.

OMUL DIN GARDA ROȘIE: Nu avem dreptul să omitem nimic, (*Deschide ușa. În cameră, Sigi, un copil idiot, cu o susetă în gură.*)

RESL: Așadar, ai o dovadă concretă.

OMUL DIN GARDA ROȘIE: Servus, băiete !

WALTER: Cîți ani are? Treisprezece?

RESL: Treișpe jumate', pe muchie . . . Hai, vezi-ți de treabă acum, Sigi. Cară-te.

MUNCITORUL: Vai și cum seamănă cu Noske !

SIGI: Nos-ke.

OMUL DIN GARDA ROȘIE: Leit-poleit.

MUNCITORUL TÎNĂR (*îl ridică pe Sigi, îl așează pe masă unde acesta rămîne nemișcat*): Monument . . . Soldatul necunoscut.

RESL: N-are simțăminte nici măcar cît unul de trei ani, a spus doctorul Hirsch. MUNCITORUL TÎNĂR: Hai să-ți pun și o cască (*îl așează coșulețul pe cap.*)

OMUL DIN GARDA ROȘIE: Întocmai ca domnul Noske.

SIGI (*imperturbabil*): Nos-ke.

MUNCITORUL TÎNĂR: Îl cunoaște pe Noske.

RESL: Hai, terminați cu el. E un cretin.

OMUL DIN GARDA ROȘIE (*zvrîle o nucă*): Foc de artilerie !

SIGI (*deși lovit, rămîne nemișcat*).

MUNCITORUL TÎNĂR: Lovit în plin !

OMUL DIN GARDA ROȘIE (*zvrîle a doua nucă*): De ce nu mișcă Noske ăsta?

RESL: Termină ! Spune-i și tu, Walter. Ce vină are el? (*Resl vrea să-l dea pe Sigi jos de pe masă, dar acesta o lovește spre hazul muncitorului. Ea strigă înfuriată*): Porcule ! Scîrnăvie (*îl smulge de pe masă*) Bastard, scîrnăvie. Bastard scîrbos !

În românește de L. VOITA

ERNST TOLLER și sensul militantismului în teatrul expresionist

Se poate spune că fiecare epocă a avut teatrul său militant, obiectivele acestuia fiind adeseori determinate de năzuințele fundamentale ale societății din acea vreme. Constatarea aceasta rămâne valabilă și pentru perioada de dezvoltare a dramaturgiei expresioniste, când în pofida anumitor programe de avangardă care au dus la « atomizarea » literaturii, aceasta nu și-a pierdut sensurile majore capabile să-i asigure o largă audiență în peisajul culturii germane.

« *Revoluția artistică* » declanșată în Germania între anii 1910—1925, extinsă din artele plastice în muzică, teatru și poezie, nu poate fi redusă doar la o atitudine polemică față de tradiție, la divorțul față de anumite canoane artistice învechite și hegemonia expresiei vibrațiilor eului în deplină libertate. Configurată într-o amplă perioadă de criză din istoria Germaniei, revoluția artistică din anii care au precedat și au urmat după primul război, reprezintă în același timp un evident protest social care a înregistrat cele mai variate ecouri în sfera de desfășurare a literaturii expresioniste.

Evoluția civilizației germane scotea la iveală anumite contradicții determinate de relația dintre tehnică și viața spirituală, reificarea existenței și alienarea ființei umane, cultul rațiunii și trăirea afectivă, cetățean și om, individ și sistemul social.

Privit de unii cercetători doar ca o formă de revoltă a spiritului împotriva forțelor de agresiune ale acestuia, expresionismul se definește, cel puțin prin unele aspecte ale sale, ca o literatură care își propune să promoveze un spirit revoluționar, apt să ducă atât la înnoirea societății ale cărei structuri perimate deveniseră sufocante, cât și la aceea a ființei umane ce urma să se confrunte cu noi idealuri de existență. Așadar, alături de cultul formei, al trăirii și al expresiei libere a zonelor abisale ale vieții psihice, literatura expresionistă aduce mai ales prin exponenții aripei de stînga ai acestui amplu curent artistic și literar, o stăruitoare preocupare pentru problematica socială, pentru explorarea contextului istoric de existență a ființei umane.

Referindu-se la antinomiile fundamentale ale expresionismului, Ernst Schumacher observa pe bună dreptate că pe planurile multiple de dezvoltare ale acestuia se întâlnesc *idealismul filozofic* cu *critica socială*, *misticismul abstract* cu *spiritul laic*. Afirmările destinate să ilustreze aceste contradicții se pot desprinde din cele mai diverse profesii de credință ale scriitorilor din acea vreme. Dorind să scoată în evidență relația dintre creator și realitate, Kasimir Edschmidt preciza că « *pământul este un peisaj imens pe care ni l-a dat Dumnezeu* ». Potrivit acestei concepții,

« *realitatea este creată de noi* », ea găsindu-se în « *zona subiectivă, în gândire, în viziune* ». De aceea, artistul nu descrie, el trăiește realitatea. Sub influența idealismului subiectiv, un scriitor ca Albert Ehrenstein ajunge la concluzia că « *real este totul, numai lumea nu este* », în vreme ce Reinhard Göering afirmă că « *ceea ce este nemijlocit nu există* ».

Năzuid să exprime esența lumii, unii dintre scriitorii expresioniști ajung la o viziune teologală sau solipsistă asupra universului, care apare la Franz Werfel și Paul Kornfeld, fie ca o expresie a unui spirit transcendent, fie ca o proiecție a eului creatorului de artă asupra naturii. Invazia aceasta a iraționalismului în cultură se soldează cu pierderea încrederii unor scriitori în capacitatea rațiunii de cunoaștere a realității, cu apologia intuiției, a sentimentului și a trăirii, ca modalitate de intrare în contact cu o realitate infinită, animistă, deoarece realitatea obișnuită este considerată de unii scriitori o simplă eroare.

Viziunea aceasta « *cultică* » asupra universului se extinde astfel și asupra relației dintre oameni și natură, dintre individ și colectivitatea umană, un nou gen de « *teatru extatic* » avînd menirea să reprezinte contopirea individului într-o imensă comunitate în care își pierde orice valențe particulare. În felul acesta chiar unii scriitori preocupați de aspectele morale și sociale ale modului de existență ajung la o falsă viziune asupra relației dintre individ și popor, contopiți într-un fel de univers unificator, în care există o comunitate umană abstractă ce absoarbe atît indivizii, cît și popoarele, ca entități naționale.

Dar nu este mai puțin adevărat că declanșarea primului război mondial, înfrîngerea Germaniei, șomajul, criza sistemului de guvernare etc. au adus în fața scriitorilor expresioniști unele probleme vitale de ordin social care impuneau o anumită atitudine, un anumit răspuns. Trebuie să precizăm că în această etapă și poziția scriitorilor ce reprezentau aripa de stînga a expresionismului apare încă destul de confuză, deși adversitatea, față de război a lui Trakl, Lotz, Heym, Becher este plină de sinceritate, iar interesul unora dintre aceștia față de conceptul de revoluție se va converti mai tîrziu în adevărate acte de entuziasm. Gruparea extremistă de stînga, reprezentată de « *Die Aktion* » poartă amprenta evidentă a confuziei care se instalase și în rîndurile adepților acesteia. În 1910, Franz Pfemfert, unul din exponenții de la « *Die Aktion* », preciza că programul lor trebuie să fie în așa manieră conceput încît să nu constituie nici un fel de adeziune față de partidele de dreapta sau de stînga, revista urmînd să rămînă doar « *un organ al radicalismului onest* ». Partizani ai unei abstracte « *logocrației* », ca și ai unei « *uniuni mondiale a spiritului* », « *activității* » nu izbutiseră să înțeleagă sensurile revoluției proletare. Ludwig Rabiner încerca astfel să demonstreze în piesa sa de teatru *Die Gewaltlosen* că oamenii noi, ca și noua comunitate umană se pot realiza numai prin acea revoluție a maselor care renunță la orice acte de forță sau violență.

Omul nou reprezenta însă în concepția lui Paul Kornfeld un *ins apolitic*. În 1919, același scriitor ajungea la concluzia că fața lumii se va schimba prin *muzică*, nu prin *revoluție*, în vreme ce un dramaturg de talia lui Carl Sternheim pledează pentru restaurarea spiritului feudal.

Dar pe măsură ce unii dintre exponenții grupărilor expresioniste de stînga, ca Becher, Brecht, Toller etc. ajung să se familiarizeze cu filozofia marxistă, ca și cu principiile revoluționare elaborate în acea perioadă de criză, ideile lor sociale și literare trec printr-un proces de clarificare, iar distanțarea față de radicalismul anarhist, ca și față de idealismul confuz, apare din ce în ce mai evidentă. Este astfel semnificativ faptul că Brecht afirmă în *Teatrul experimental* că literatura expresionistă din anii postbelici reprezintă « *revolta artei împotriva vieții, lumea neexistînd pentru ea decît ca viziune* ».

În acest climat social-politic și literar atît de plin de contradicții, s-a format Ernst Toller (1893—1939) a cărui operă de teatru, corespondență, scrieri autobiografice și pamflete poartă pecetea ezitărilor, a căutărilor unor concepții revoluționare, care nu s-au clarificat deplin nici pînă la sfîrșitul vieții sale.

Ernst Toller are un pronunțat temperament de luptător, susținut de un entuziasm eistovit pentru triumful democrației muncitorești. Întreaga sa viață se constituie nca un experiment continuu pe marginea unei existențe agitate, plină de peripeții, care face din el un lider al mișcării politice de stînga, minat însă de unele decepții gata să-l arunce la marginea vîltorii marilor înclăștări politice.

Într-o viață relativ scurtă, metamorfozele gîndirii lui Toller care a trecut repede de la idealul apărării marii Germanii la democrația muncitorească, sînt ilustrative pentru transformările de conștiință pe care le-au trăit numeroși scriitorii expresioniști din acea perioadă.

Timpul petrecut pe front de către tînărul student a fost suficient pentru a putea constata că războiul german din 1914 avea cu totul alte scopuri decît acelea cu care-l investise autorul. La început, Ernst Toller s-a angajat cu toată ființa sa pe cîmpul de luptă. În jurnalul său de front notase următoarele: « *Cît sînt de bucuros că miine plec pe front. În sfîrșit pot să fac ceva. Să demonstrez cu propria viață ce gîndesc și ce sînt* ». Dar pe măsură ce ororile războiului ies în evidență, convingerile scriitorului încep să se schimbe, în felul acesta luminîndu-se resorturile sale morale profund umaniste. Spectacolul morții este decisiv pentru cristalizarea ideilor sale umanitare, intîlnite la mulți dintre scriitorii pacifiști din acea vreme. În unele pagini cu caracter autobiografic găsim următoarea însemnare: « *Un om mort. Nu un francez mort. Nu un german mort. Un om mort. Toți acești morți sînt oameni, toți acești morți au respirat ca și mine, toți acești morți au un tată, o mamă, soții pe care le iubesc, un colț de țară din care-și trag obîrșia . .* »

Întors de pe front, Ernst Toller nu găsește răspunsuri la întrebările care-l frămîntau nici la profesorii săi de la Universitate, de talia lui Max Weber, nici la unii lideri politici de stînga, de la Berlin, Kurt Eisner fiind acela care a exercitat o puternică seducție asupra sa. Angajarea sa în luptele politice și revoluționare devine tot mai pronunțată, deși programul său nu se limpezise încă. Participarea la luptele de realizare a republicii bavareze, ca și la alte acțiuni politice, condamnate de vechea ordine prusacă, îi aduce în 1919 condamnarea la cinci ani de închisoare pentru înaltă trădare.

Scriitorul care cunoscuse pînă atunci operele lui Wedekind și ale lui Thomas Mann, citite în diferite cafenele literare, începe să se familiarizeze în anii de detențiune cu literatura politică revoluționară. « *Aici, scrie el, folosesc din plin timpul. Citesc operele lui Marx, Engels, Lassale, Bakunin, Mehring, Luxemburg, Webbs. Odinioară, mai mult din întîmplare decît din necesitate, am ajuns în rîndurile muncitorilor greviști. Ceea ce m-a atras a fost lupta lor împotriva războiului. Acum devin pentru prima oară socialist, iar privirea mea se îndreaptă spre structura societății . . spre relațiile dintre capital și muncă, spre formarea semnificației istorice a clasei muncitoare* ».

Contactul lui Ernst Toller cu filozofia marxistă și cu mișcarea muncitorească l-a dus spre convingerea că salvarea poporului german va rezulta doar din cunoașterea forței sale reale și din punerea ei în slujba unor înalte idealuri politice și sociale. În climatul revoluționar de la sfîrșitul primului război, scriitorul constată că entuziasmul revoluției i-a găsit pe oameni puțin pregătiți. Pătura conducătoare, la rîndul său, era birocratizată și cocheta cu monarhia, în vreme ce poporul avea nevoie de socialism. În 1918, Ernst Toller constata că dacă într-o etapă mai veche partidul comunist german nu fusese încă prea puternic, acum ideile sale au căpătat

un caracter popular. Și dacă în acea perioadă de criză orînduirea burgheză nu a putut fi răsturnată, faptul acesta rezultă după opinia scriitorului din neluminarea suficientă a poporului german asupra țelurilor sale, ca și asupra forței sale reale.

Animat de asemenea convingeri, Ernst Toller își propune să scrie un *teatru proletar*, în care să aducă pe scenă marile probleme ce frământau poporul german. Or, în acele condiții problema războiului și a păcii, a revoluției și a modului de luptă pentru putere, stătea în atenția multora dintre scriitorii ce reprezentau aripa de stînga a expresionismului. De altfel, se poate spune că dramaturgia expresionistă antirăzboinică reprezintă unul din cele mai semnificative aspecte ale literaturii umane germane din această perioadă. Fr. Theodor Csokor scrie misterul *Der Grosse Kampf*, G. Hauptmann publică piesa *Krieg*, C. Schönherr înfățișează luptele din Tirol în *Volk in Not*, iar teatrul epic de proveniență expresionistă, realizat pe această temă, este arhicunoscut.

Dar o dată cu preocuparea dramaturgilor pentru demitizarea războiului de cotropire, se cristalizează din ce în ce mai evident ideea luptei pentru libertate, aspirația spre revoluția destinată să descătușeze oamenii asupriți. Reviste de stînga, teatrele, regizorii animați de ideea funcției sociale a dramaturgiei etc. își concentrează eforturile pentru promovarea unui *teatru proletar*. Este cunoscut doar faptul că o dată cu venirea lui Erwin Piscator la *Teatrul proletar* din Berlin, acesta se dedică ideii de a realiza un teatru politic, capabil să răspîndească ideile revoluționare în rîndurile maselor. Pentru Piscator, ca și pentru Brecht și Toller, arta și politica nu reprezintă două căi paralele, care nu se pot întîlni niciodată. Dimpotrivă, regizorul german ajunge la concluzia că spectatorii au început « să ceară teatrului un răspuns la chestiunile politice și sociale ale timpului ».

În climatul literar și social de la sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al veacului nostru, în cultura germană nu apar așadar numai tendințele evazioniste și abstracte ale unor scriitori preocupați de misterele existenței. În același timp s-a cristallizat ideea că literatura trebuie să aibe un caracter angajat, iar teatrul, prin excelență, să îndeplinească o adevărată funcție de propagandă. Format în această ambianță, Ernst Toller este unul dintre adepții cei mai consecvenți ai teatrului politic. Ca și alți contemporani ai săi, Ernst Toller aduce în opera sa dramatică convingeri politice literare proprii, ce au avut o largă rezonanță publică în timpul său. Într-o scrisoare din iulie 1920, autorul mărturisea că « atunci cînd mă chinuiesc anumite scene trăite, acestea mă împing să scriu o dramă, să realizez o operă, ca și cînd aș avea febră ». Convinș că-i poate ajuta pe oameni numai dacă își împlinește sensul vieții, Ernst Toller nutrește speranța că acest deziderat se poate realiza numai dacă are o gîndire clară, dacă înțelege raportul dintre unele evenimente specifice momentului istoric în care trăia.

Într-adevăr, așa cum observa și Albert Soergel, cele mai multe opere ale lui Ernst Toller reprezintă fragmente autobiografice, sînt expresia unor evenimente trăite și a unor idei la care a aderat. Elocvent în acest sens este drama sa *Die Wandlung* (1919). Ca și autorul, eroul din această operă, sculptorul Friedrich are sentimentul că se găsește, o anumită vreme, la marginea existenței. Integrarea sa în comunitate se face prin participarea febrilă la război, în cinstea căruia realizează statuia Victoria patriei. Dar spectacolul sumbru al invalizilor îl determină să ajungă la concluzia că, de fapt, războiul colonial la care participase, nu avea nici un sens major. Celebra statuie este distrusă, iar sculptorul solitar nu-și găsește sensul autentic al existenței decît prin integrarea sa într-o autentică comunitate umană.

Dar opera în care Ernst Toller aduce mesajul său cel mai complex este *Masse Mensch* (1920). Ca și Kaiser și Brecht, Toller se îndrumă spre teatrul de idei. Anumite concepte se impun să fie ilustrate prin fapte pentru a se demonstra pe

această cale valabilitatea lor. De aceea, Ernst Toller realizează și el, asemenea lui Kaiser, un gen de teatru de mare tensiune intelectuală și afectivă, bazat pe *dialogul socratic*. Montajul de idei din drama *Omul și masele* nu mai are structura simetrică a intrigei din teatrul tradițional. Dimpotrivă, scenele au o mare diversitate și independență, evenimentele reprezentate sînt foarte reduse, iar conflictul operei rezultă cu precădere din ciocnirea de idei.

Într-o scrisoare din octombrie 1921, expediată din închisoarea de la Niederschönefeld, Ernst Toller precizează că a intenționat să aducă pe scenă în opera sa *Omul și masele*, universul spiritual specific mediului proletar. Bolnav, scriitorul care se găsea în închisoare realizează această « *viziune* » asupra modului de angajare a individului în viață, din perspectiva unei concepții revoluționare asupra societății. Dialogul socratic care susține lupta de idei pune în lumină unele opinii curente în cadrul epocii, referitoare la sensurile și modul de realizare al revoluției proletare, la relația dintre individ și masă, ca și la calea violentă sau nonviolentă de luare a puterii.

Familiarizat cu experiența luptelor revoluționare din Germania de odinioară, Ernst Toller realizează în *Omul și masele* o operă de teatru cu caracter parabolic, a cărei lecție simplă este destinată să reprezinte un adevărat catehism politic și moral, referitor la angajarea totală a individului și a maselor în lupta revoluționară. Personajele nu au nume proprii. Ele sînt indicate simplu sub aspectul pur tipologic: primul muncitor, femeia, cel de-al doilea muncitor, bărbatul, grefierul, primul bancher, o grupă de tineri muncitoare, corul maselor, o voce, cel fără nume, deținutul, cel condamnat, paznicii etc.

Adeseori foarte lungi, replicile sînt ritmate, accentul căzînd pe *cuvîntul-idee*, destinat să lumineze un anumit punct de vedere. Protagonistii operei sînt de fapt femeia, cel fără nume și bărbatul, structura triunghiulară a conflictului de idei avînd rostul să sugereze procesul dialectic de angajare a individului în existență. Personajele au, așadar, mai ales o funcție simbolică, individualizarea lor realizîndu-se prin acte de comportament. Prin atitudinea sa, femeia angajată într-o grevă muncitorească aduce cu sine toate prejudecățile legate de utopia schimbării lumii prin nonviolență, în vreme ce soțul este adeptul căilor legale. Cel fără nume reprezintă vocea maselor asuprite, expresia dreptului total la revoluție, în numele unei lumi care a îndurat îndelungate suferințe. Atrasă de mase, femeia acționează alături de acestea fără o participare totală, din cauza convingerilor sale fals umanitare. Arestată, ea poate fi salvată de mase prin sacrificarea unui paznic, dar nu acceptă crima, oricare ar fi justificarea acesteia. Respingînd violența, femeia, ca și alți partizani ai revoluției sînt în cele din urmă uciși de forțele opresoare, ale căror fapte nu cunosc asemenea criterii umanitare.

Neintegrîndu-se în spiritul maselor, femeia le sacrifică dintr-o eroare care se soldează și cu sfîrșitul ei tragic și cu eșecul unui act revoluționar. Lecția parabolei lui Ernst Toller din drama *Omul și masele* este evidentă. Dar nu este mai puțin adevărat că conflictul general apare prea schematizat, așa cum excesiv de simplificată este și lupta de idei.

Faptul acesta nu diminuează mesajul generos al dramei lui Ernst Toller, a căruia activitate revoluționară și operă literară, realizate într-o viață extrem de scurtă, pun în lumină aspectele majore ale expresionismului german, discutate mult prea puțin pînă în momentul de față.

WALTER BENJAMIN

OPERA DE ARTĂ ÎN EPOCA REPRODUCTIBILITĂȚII EI TEHNICE

Artele noastre frumoase au fost instituite și tipurile precum și folosirea lor fixate în timpuri foarte diferite de ale noastre, de către oameni a căror putere de acțiune asupra lucrurilor era neînsemnată față de cea pe care o posedăm. Dar creșterea uimitoare a mijloacelor noastre, suplețea și precizia atinse, ideile și obișnuințele introduse de ele ne pun în vedere schimbări apropiate și foarte adânci în industria străveche a frumosului. Există în toate artele o parte fizică pe care n-o mai putem privi și trata ca mai înainte, care nu poate fi sustrasă demersurilor cunoașterii și ale puterii moderne. Nici materia, nici spațiul, nici timpul nu mai sînt, de douăzeci de ani, ceea ce fuseseră dintotdeauna. Trebuie să ne așteptăm ca niște inovații atît de mari să transforme întreaga tehnică a artelor, acționînd în felul acesta asupra invenției ca atare și ajungînd poate chiar să modifice în chip miraculos însăși noțiunea de artă. (Paul Valéry: *Pièces sur l'art. La conquête de l'ubiquité*)

PROLOG

Cînd Marx a întreprins analiza modului de producție capitalist, acest mod de producție se afla la începuturile sale. Marx și-a întocmit cercetările în așa fel, încît au căpătat și valoarea unei prognoze. El a recurs la raporturile fundamentale ale producției capitaliste și le-a prezentat în așa fel, încît de aici a rezultat la ce ne vom mai putea aștepta din partea capitalismului. A rezultat că nu ne putem aștepta de la el doar la o exploatare progresiv înăsprită a proletarilor, ci, în cele din urmă, și la producerea unor condiții care să permită însăși lichidarea sa.

Revoluționarea suprastructurii, care se petrece mult mai încet decît aceea a bazei, a avut nevoie de mai bine de o jumătate de secol pentru a impune în toate domeniile culturii modificarea condițiilor de producție. În ce fel s-au petrecut acestea, se poate indica abia acum. Acestor indicații le trebuie impuse anumite exigențe pronostice. Iar acestor exigențe le corespund nu atît niște teze asupra artei proletariatului de după cucerirea puterii, și cu atît mai puțin asupra artei societății fără clase, decît niște teze asupra tendințelor de dezvoltare ale artei în condițiile

de producție existente. Dialectica acestora se face nu mai puțin observată în suprastructură decât în economie. Ar fi de aceea greșit să se subaprecieze valoarea militantă a unor asemenea teze. Ele fac abstracție de o serie de noțiuni tradiționale — cum ar fi cele de creativitate și genialitate, valoare eternă și mister — noțiuni a căror aplicare necontrolată (și, în momentul de față, greu controlabilă) duce la prelucrarea materialului de fapte în sens fascist. Noțiunile nou introduse în cele ce urmează în teoria artei, se deosebesc de altele mai curențe prin faptul că sînt complet inutilizabile în scopurile fascismului. În schimb, ele sînt utilizabile pentru formularea unor revendicări revoluționare în politica artei.

I

Opera de artă a fost, în principiu, dintotdeauna reproductibilă. Cele făcute de oameni puteau fi întotdeauna contrafăcute de oameni. O asemenea contrafacere a și fost practică de către discipoli în exercițiul artei, de către maeștri pentru răspîndirea operelor lor, în sfîrșit, de către terțe persoane averse de cîștig. Față de acestea, reproducerea tehnică a operei de artă reprezintă un moment nou care se impune de-a lungul istoriei în mod intermitent, la mari intervale, dar cu o intensitate sporită. Grecii nu cunoșteau decât două procedee de reproducere tehnică a operelor de artă: turnarea și mularea. Bronzurile, teracotele și monedele erau singurele opere de artă pe care ei le puteau produce în masă. Toate celelalte erau unicate și nereproductibile pe cale tehnică. O dată cu apariția gravurii în lemn, grafica a devenit pentru prima oară reproductibilă tehnic; cu mult înainte ca și scrisul să devină reproductibil cu ajutorul tiparului. Sînt cunoscute uriașele schimbări provocate de tipar, de reproductibilitatea tehnică a scrisului. Din fenomenul care constituie aici obiectul unor considerații la scara istoriei universale, ele nu reprezintă însă decât un caz particular — firește, deosebit de important. Gravurii în lemn i se alătură, în cursul Evului Mediu, gravura în cupru și în acvaforte, precum și, la începutul secolului al nouăsprezecelea, litografia.

O dată cu litografia, tehnica reproducerii atinge o treaptă principală nouă. Procedul mult mai sumar prin care așternerea desenului pe o piatră se deosebește de în crustarea lui într-un bloc de lemn sau de gravarea lui într-o placă de aramă i-a oferit graficii pentru prima oară posibilitatea de a-și aduce pe piață produsele nu numai în proporție de masă (ca mai înainte), dar și în plăsmuri variate de la o zi la alta. Prin litografie, grafica a dobîndit capacitatea de a însoți cotidianul în chip ilustrativ. A început să țină pas cu tiparul. În acest început, ea a fost însă depășită, la numai cîteva decenii după inventarea litografiei, de către fotografie. O dată cu apariția fotografiei, mîna a fost eliberată, pentru prima oară în procesul de reproducere plastică, de obligațiile artistice principale, care acum au revenit exclusiv ochiului cu privirea îndreptată în obiectiv. Deoarece ochiul percepe mai repede decât desenează mîna, procesul reproducerii plastice a cunoscut o accelerare atît de imensă, încît a putut ține pasul cu vorbirea. Operatorul cinematografic fixează în atelier, învîrtind manivela în timpul filmării, imaginile cu aceeași repeziciune cu care vorbește actorul. Dacă în litografie se ascundea în mod virtual revista ilustrată, tot astfel se ascundea în fotografie filmul sonor. Reproducerea tehnică a sunetului a fost abordată la sfîrșitul secolului trecut. Aceste preocupări convergente au făcut să devină previzibilă o situație pe care Paul Valéry o caracterizează în felul următor: « Așa cum apa, gazele și curentul electric vin de departe în locuințele noastre pentru a ne servi, la un efort aproape nul, tot astfel vom fi alimentați cu imagini vizuale sau auditive născîndu-se și pierind la cel mai mic gest, aproape la un semn. »¹ În jurul anului o mie nouă sute, reproducerea tehnică atinsese un nivel la care nu numai că în-

cepea să transforme totalitatea operelor de artă transmise în obiectul ei și să supună efectul acestora celor mai adânci transformări, dar își și cucerea printre procedeele artistice un loc al ei. Nimic nu e mai instructiv pentru studiul acestui nivel decât felul în care cele două manifestări diferite ale sale — reproducerea operei de artă și arta filmului — se repercutază asupra artei în chipul ei tradițional.

II

Chiar și reproducerea celei mai desăvârșite îi lipsește ceva: acel *hic et nunc* al operei de artă — existența ei unică în locul în care se află. Or această existență unică și nimic altceva a constituit obiectul istoriei căreia i-a fost supusă din momentul constituirii sale. De aceasta țin atât modificările pe care le-a suferit, de-a lungul timpului, în structura ei fizică cât și relațiile de posesiune schimbătoare în care va fi intrat.² Urma celor dintii poate fi detectată numai cu ajutorul unor analize de natură chimică sau fizică inaplicabile reproducerii; urma modificărilor din cea de-a doua categorie este obiectul unei tradiții a cărei urmărire trebuie să pornească din locul în care se află originalul.

În acest *hic et nunc* al originalului stă noțiunea autenticității sale. Analize de natură chimică aplicate patinei unui bronz pot fi utile constatării autenticității sale; în mod corespunzător, demonstrația că un anumit manuscris din Evul Mediu provine dintr-o arhivă a secolului al cincisprezecelea poate fi utilă constatării autenticității sale.¹ Întreg domeniul autenticității se sustrage reproductibilității tehnice — și, firește, nu numai celei tehnice.³ Dar în timp ce autenticul își păstrează față de reproducerea manuală, pe care de regulă a stigmatizat-o drept fals, întreaga sa autoritate, aceasta nu mai e cazul în fața reproducerii tehnice. Explicația e de două feluri. În primul rând, reproducerea tehnică se dovedește mai autonomă față de original decât cea manuală. Ea poate evidenția, de exemplu, în fotografie, aspecte ale originalului accesibile numai lentilei reglabile care își alege în mod arbitrar unghiul de perspectivă, nu însă și ochiului omenesc, sau poate fixa cu ajutorul anumitor procedee, cum ar fi mărirea imaginii sau încetinitorul, imagini care se sustrag cu desăvârșire opției naturale. Aceasta e prima explicație. Dar ea mai și poate aduce, în al doilea rând, contrafacerea originalului în situații inaccesibile originalului însuși. Mai ales, ea îi permite să vină în întâmpinarea receptorului, fie sub forma fotografiei, fie sub forma discului. Catedrala își părăsește locul pentru a fi găzduită în studioul unui amator de artă; compoziția corală, executată într-o sală sau sub cerul liber, se lasă auzită într-o cameră.

E de altminteri indiferent dacă situațiile în care poate ajunge produsul reproducerii tehnice a operei de artă vor lăsa neatinsă existența operei de artă ca atare — în orice caz, ele devalorizează acel *hic et nunc* al ei. Chiar dacă acestea nu sînt valabile exclusiv pentru opera de artă, ci, în mod corespunzător, de exemplu, pentru un peisaj care se desfășoară la cinematograful în fața spectatorului: prin acest proces aderent obiectului artei e atins un miez deosebit de sensibil, cum nu există, cu aceeași vulnerabilitate, la nici un obiect natural. Acest miez e autenticitatea sa. Autenticitatea unui lucru este chintesența a tot ceea ce aderă la el, de la origine, sub forma tradiției, începînd cu durata sa materială și pînă la mărturia sa istorică. Întrucît aceasta din urmă e întemeiată pe cea dintii, în reproducere, unde durata materială s-a sustras omului, începe să se clatine și mărturia istorică a lucrului. Desigur, numai aceasta; dar ceea ce ajunge astfel să se clatine e autoritatea lucrului.⁴

Putem să rezumăm ceea ce dispăre aici prin noțiunea de aură și să afirmăm: ceea ce se atrofiază în epoca reproductibilității tehnice a operei de artă este aură ei. Procesul e simptomatic; semnificația sa depășește domeniul artei. Tehnica de reprodu-

cere — așa s-ar putea formula la modul general — desprinde obiectul reprodus din domeniul tradiției. Multiplicând reproducerea, ea înlocuiește proveniența ei unică printr-o proveniență în masă. Și, permițând reproducerii să-i fie disponibilă receptorului în situația sa respectivă, variind de la caz la caz, ea actualizează obiectul reprodus. Aceste două procese duc la o intensă zguduire a ceea ce s-a transmis — la o zguduire a tradiției, care e reversul crizei actuale și reînnoirii actuale a omiei. Ele se află în cea mai strânsă legătură cu mișcările de masă din zilele noastre. Agentul lor cel mai puternic e filmul. Importanța socială a acestuia nu poate fi concepută, chiar și în chipul ei cel mai pozitiv și tocmai în acest chip, fără această latură a sa distructivă, catartică: lichidarea valorii de tradiție aderentă moștenirii culturale. Concretizarea cea mai palpabilă și-o capătă acest fenomen în marile filme istorice. El își anexează poziții din ce în ce mai vaste, și dacă în 1927 Abel Gance a exclamat entuziast: « Shakespeare, Rembrandt, Beethoven o să filmeze . . . toate legende, toate mitologiile și toate miturile, toți ctitorii de religii, ba toate religiile înseși . . . își așteaptă luminata lor reînviere, și eroii se înghesuie în fața porților »⁵ el a invitat, probabil fără să-și dea seama, la o amplă lichidare.

III

Înăuntrul unor mari intervale istorice se transformă, o dată cu întregul mod de existență al colectivelor omenești, și modalitatea aperccepției lor senzoriale. Modalitatea după care se organizează aperccepția senzorială umană — mediul în care se desfășoară ea — nu e condiționată numai natural, ci și istoric. Epoca migrației popoarelor, din care datează industria de artă romană tîrzie și *Geneza de la Viena*, nu numai că a avut o altă artă decît Antichitatea clasică, ci și o altă modalitate apercceptivă. Opintindu-se împotriva greutății tradiției clasice care îngropase această artă, erudiții școlii vieneze, Riegl și Wickhoff^{6a}, au avut primii ideea să conchidă de pe urma ei asupra organizării aperccepției în epoca de autoritate a artei respective. Oricît de importante ar fi fost concluziile lor, ele își aveau totuși limita în faptul că acești cercetători s-au mulțumit să scoată la iveală signatura formală proprie aperccepției în epoca romană tîrzie. Ei n-au încercat — și nici nu sperau poate — să indice răsturnările sociale care și-au găsit expresia în aceste modificări ale aperccepției. Pentru prezent, condițiile unei înțelegeri corespunzătoare se situează mai favorabil. Și dacă modificările în mediul aperccepției, ale căror contemporani sîntem, pot fi concepute ca un declin al aurei, condițiile sociale ale acestuia pot fi indicate.

E recomandabil să ilustrăm noțiunea de aură, propusă mai sus pentru obiecte istorice, prin noțiunea unei aure proprii obiectelor naturale. Definim aceasta din urmă ca apariția unică a unei depărtări, oricît de apropiată ar fi. A urmări, odihnindu-te, într-o după amiază de vară conturul unui șir de munți la orizont sau o creangă care își aruncă umbra asupra celui care se odihnește — iată ce înseamnă a respira aura acestor munți, a acestei crengi. Cu ajutorul acestei descrieri e un lucru ușor să ne dăm seama de condiționarea socială a declinului actual al aurei. Acest declin este rezultatul a două împrejurări, legate amîndouă de importanța crescîndă a maselor în viața contemporană. Și anume: realizarea unei « apropieri » a lucrurilor sub raport spațial și uman e o preocupare la fel de pasionată a maselor contemporane⁶ după cum este și tendința lor de a înfrînge caracterul unic al oricărui dat prin receptarea reproducerii sale. De la o zi la altă se impune mai irecuzabil dorința de a ajunge în posesia obiectului dintr-o cît mai mare apropiere, prin imagine, ba mai mult, prin contrafacere, prin reproducere. Și în mod inconfundabil se deosebește reproducerea, cum o țin la dispoziție revista ilustrată și jurnalul de actualități, de imagine. Caracterul unic și durata sînt la fel de strîns împletite

în aceasta din urmă cum sînt caracterul fugitiv și repetabilitatea în cea dintîi. Dezghiocarea obiectului din învelișul său, destrămarea aurei, constituie signatura unei apercepții al cărei « simț al uniformului din lume » a crescut în asemenea măsură, încît ea obține uniformul, cu ajutorul reproducerii, chiar și de la unical. Se manifestă astfel în domeniul intuitiv ceea ce în domeniul teoriei se face remarcat ca pondere crescîndă a statisticii. Orientarea realității către mase și a maselor către ea e un proces de importanță nelimitată, atît pentru gîndire, cît și pentru intuiție.

IV

Unicitatea operei de artă e identică cu împlîntarea ei în conexiunea tradiției. Această tradiție însăși este, desigur, ceva întru totul viu, ceva extraordinar de variabil. O statuie antică a Venerei, de exemplu, se afla într-o altă conexiune a tradiției la greci, care făceau din ea un obiect de cult, decît la clericii medievali, care vedeau în ea un idol pernicios. Ceea ce li se înfățișa însă amîndorura în același fel era unicitatea ei, cu un alt cuvînt: aura ei. Modalitatea originară a împlîntării operei de artă în conexiunea tradiției își găsea expresia în cult. Cele mai vechi opere de artă s-au născut, după cum știm, în slujba unui ritual, mai întii magic, apoi religios. Or este de o importanță hotărîtoare faptul că acest mod de existență auratic al operei de artă nu se desprinde niciodată cu totul de funcția ei de ritual.⁷ Cu alte cuvinte: valoarea unicală a operei de artă « autentice » își are fundamentarea în ritual, în care ea își avusese valoarea de întrebuințare originară și cea dintîi. Oricît de mediată ar fi, aceasta mai poate fi recunoscută pînă și în formele cele mai profane ale cultului frumuseții ca un ritual secularizat.⁸ Cultul profan al frumuseții, care se dezvoltă începînd cu Renașterea pentru a rămîne valabil timp de trei secole, lasă, după trecerea acestui interval, la prima zguduire de care a fost atins, să se întrevadă limpede acele fundamente. Anume atunci cînd, o dată cu apariția primului mijloc de reproducere cu adevărat revoluționar, a fotografiei (concomitent cu zorii socialismului), arta a simțit apropierea crizei care, după trecerea altei sute de ani, a ajuns de neconfundat, ea a reacționat prin teoria artei pentru artă, care reprezintă o teologie a artei. Din ea a descins apoi de-a dreptul o teologie negativă, în forma ideii unei arte « pure », care nu numai că refuză orice funcție socială, dar și orice determinare printr-un motiv obiectual. (În poezie, Mallarmé a atins primul această poziție.)

A pune aceste conexiuni în drepturile lor este o premisă indispensabilă pentru o considerație referitoare la opera de artă în epoca reproductibilității ei tehnice. Pentru că ele pregătesc înțelegerea care aici e hotărîtoare: reproductibilitatea tehnică a operei de artă o emancipează pe aceasta pentru prima oară în cursul istoriei universale de existența ei parazitară față de ritual. Opera de artă reprodușă devine într-o măsură tot mai mare reproducerea unei opere de artă concepute în vederea reproductibilității ei.⁹ După placa fotografică, de exemplu, se pot scoate o mulțime de copii; întrebarea referitoare la copia autentică e lipsită de sens. În momentul însă în care criteriul autenticității eșuează în fața producției de artă, s-a răsturnat totodată întreaga funcție a artei. Locul fundamentării ei pe ritual îl ia fundamentarea pe o altă practică: și anume fundamentarea ei pe politică.

V

Receptarea operelor de artă are loc cu accente diferite, dintre care două se disting drept polare. Unul din ele cade asupra valorii de cult, celălalt asupra valorii de expunere a operei de artă.¹⁰ Producția artistică începe cu alcătuirii imagistice aflate

în slujba cultului. Despre aceste alcătuiri putem presupune că e mai important să existe decît să fie văzute. Elanul pe care omul epocii de piatră îl reproduce pe pereții peșterii sale este un instrument magic. Este adevărat că el îl expune în fața oamenilor din jurul său; în primul rînd însă e destinat spiritelor.

Valoarea de cult ca atare pare să împingă azi de-a dreptul la tăinuirea operei de artă: anumite statui de zei sînt accesibile numai preotului în *cella*. Anumite icoane ale Fecioarei rămin învăluite aproape tot timpul anului, anumite sculpturi de pe catedralele medievale nu sînt vizibile pentru privitorul aflat la nivelul solului. O dată cu emanciparea diferitelor exerciții artistice din sînul ritualului sporesc și ocaziile de expunere a produselor lor. Exponibilitatea unui bust portretistic care poate fi expedit într-un loc sau altul e mai mare decît aceea a unei statui de zeu care își are locul bine fixat în interiorul templului. Exponibilitatea tabloului e mai mare decît aceea a mozaicului sau a frescei care l-au precedat. Și dacă la început, poate, exponibilitatea unei misse nu a fost mai mică decît aceea a unei simfonii, simfonia s-a născut totuși în momentul în care exponibilitatea ei promitea să devină mai mare decît aceea a missei.

O dată cu diferitele metode de reproducere tehnică a operei de artă, exponibilitatea acesteia a crescut într-o atît de imensă măsură încît deplasarea cantitativă între cei doi poli ai ei duce, asemenea situației din epoca primitivă, la o modificare calitativă a naturii ei. Căci la fel cum, în epoca primitivă, opera de artă a devenit, datorită accentului absolut pus pe valoarea ei de cult, în primul rînd un instrument al magiei, care abia mai tîrziu a fost recunoscut într-o anumită măsură drept operă de artă, astăzi opera de artă, datorită accentului absolut pus pe valoarea ei de expunere, devine o alcătuire cu funcții cu totul noi, printre care funcția conștientă nouă, cea artistică, se distinge drept aceea care, mai tîrziu, va fi recunoscută, poate, drept una accesorie.¹¹ Atîta e sigur că în momentul de față, fotografia și apoi și filmul oferă instrumentele cele mai utile pentru această constatare.

VI

În fotografie, valoarea de expunere începe să respingă valoarea de cult pe toată linia. Aceasta nu cedează însă fără împotrivire. Ea ocupă un ultim retransament, care e chipul omenesc. În mod de loc întîmplător, portretul stă în centrul fotografiei timpurii. În venerarea amintirii celor dragi, aflați departe sau decedați, valoarea de cult a imaginii își are ultimul ei refugiu. În expresia evanescentă a unui chip omenesc, aura își exercită influența, pentru ultima oară, din fotografiile timpurii. Aici se află ceea ce face ca frumusețea lor melancolică să nu poată fi comparată cu nimic. Dar acolo unde omul se retrage din fotografie, valoarea de expunere înfruntă pentru prima oară cu superioritate valoarea de cult. Localizarea acestui proces este meritul, de o importanță incomparabilă, a lui Atget, care a fixat străzile Parisului de pe la o mie nouă sute în aspecte golite de oameni. Despre el s-a spus, cu multă dreptate, că le-a înregistrat ca locul unei crime. Și locul crimei e golit de oameni. Înregistrarea sa se face în vederea indiciilor. La Atget, înregistrările fotografice încep să devină dovezi în procesul istoric. În aceasta stă ascunsă lor importanță politică. Ele încep să solicite o receptare într-un anumit sens. Contemplarea liber divagatoare nu prea li se potrivește. Ele îl neliniștesc pe privitor; acesta simte: către ele trebuie să-și croiască o anumită cale. Concomitent, revistele ilustrate încep să-i fixeze jaloane: juste sau false — nu contează. În ele, textul explicativ a devenit pentru prima oară obligatoriu. Și e limpede că acesta are un cu totul alt caracter decît titlul unui tablou. Directivele pe care privitorul le primește de la imaginile din revista ilustrată prin intermediul textului explicativ vor ajunge în curînd și mai precise și imperative în film

unde receptarea fiecărei imagini particulare apare prescrisă prin succesiunea tuturor celor precedente.

VII

Disputa pe care, în cursul secolului al nouăsprezecelea, au susținut-o pictura și fotografia în jurul valorii artistice a produselor lor pare astăzi aberentă și confuză. Ceea ce nu contrazice însă importanța ei, ci ar putea mai curînd s-o sublinieze. Într-adevăr, disputa a fost expresia unei răsturnări la scara istoriei universale, de care, ca atare, nu a fost conștient nici unul dintre cei doi parteneri. Prin faptul că epoca reproductibilității ei tehnice a desprins arta de fundamentul ei de cult, aparența autonomiei acesteia s-a stins pentru totdeauna. Modificarea funcțională a artei la care s-a ajuns în felul acesta a scăpat însă din cîmpul vizual al secolului. Și chiar și secolului al douăzecilea, care a fost martorul dezvoltării filmului, i-a scăpat multă vreme.

Dacă și mai înainte se cheltuise multă subtilitate zadarnică pentru rezolvarea problemei dacă fotografia ar fi o artă — fără să se fi pus problema preliminară: dacă nu cumva prin inventarea fotografiei s-a schimbat caracterul general al artei — în curînd, teoreticienii filmului au adoptat aceeași punere prematură a problemei. Dar dificultățile pe care fotografia le pricinuisese esteticii tradiționale erau un fleac față de cele cu care urma s-o întîmpine filmul. De aici violența oarbă care caracterizează începuturile teoriei filmului. Astfel, Abel Gance compară, de exemplu, filmul cu ieroglifile: « Iată-ne deci ajunși, în urma unei foarte ciudate reîntoarceri în trecut, din nou pe planul expresiv al egiptenilor . . . Limbajul imaginilor nu a ajuns încă la maturitate, pentru că ochii noștri nu i s-au adaptat. Nu există încă destul respect, destul evlavie pentru ceea ce se exprimă în el ». ¹² Sau, după cum scrie Séverin-Mars: « Cărei arte i-a fost hărăzit oare un vis . . . în același timp mai poetic și mai real ! Dintr-un asemenea punct de vedere, filmul ar constitui un mijloc de expresie absolut incomparabil, și în atmosfera sa n-ar trebui să evolueze decît personaje cu idei dintre cele mai nobile, în momentele cruciale și cele mai misterioase ale drumului lor în viață ». ¹³ Alexandre Arnoux, la rîndul său, își încheie o fantezie asupra filmului mut de-a dreptul cu întrebarea: « Oare nu cumva toate descrierile extravagante de care ne-am folosit cu acest prilej să ajungă în cele din urmă la definiția rugăciunii ? » ¹⁴ Este foarte instructiv de văzut cum tendința de a trece filmul în domeniul « artei » îi obligă pe acești teoreticieni să-i atribuie prin răstălmăcire, cu o lipsă de tact fără seamăn, elemente de cult. Și cu toate acestea, în momentul publicării acestor speculații, existau oricum opere ca *L'opinion publique* sau *La ruée vers l'or*. Ceea ce nu-l împiedică pe Abel Gance să recurgă la comparația cu ieroglifile, și Séverin-Mars vorbește despre film așa cum s-ar putea vorbi despre tablourile unui Fra Angelico, E caracteristic faptul că și astăzi unii autori deosebit de reacționari caută importanța filmului în aceeași direcție, și dacă nu chiar în sacral, cel puțin în supranatural. Cu prilejul ecranizării de către Max Reinhardt a *Visului unei nopți de vară*, Franz Werfel constată că e fără îndoială copia sterilă a lumii exterioare cu străzile, interioarele, gările, restaurantele, automobilele și plajele ei care pînă acum a împiedicat elanul filmului în împărăția artei. « Filmul nu și-a înțeles încă adevăratul sens, posibilitățile sale reale . . . Ele constau în capacitatea sa unică de a exprima cu mijloace naturale și cu o forță de convingere incomparabilă feericul, miraculosul, supranaturalul. » ¹⁵

VIII

În formă definitivă, realizarea artistică a actorului de teatru e prezentată publicului de către el însuși, în proprie persoană; în schimb, realizarea artistică a actorului

de film e prezentată publicului prin intermediul unei aparaturi. Din acest din urmă fapt decurg două consecințe. Aparatura care aduce realizarea actorului de film în fața publicului nu e obligată să respecte această realizare ca pe o totalitate. Sub conducerea operatorului, aparatura ia în permanență atitudine față de această realizare. Din succesiunea luărilor de atitudine pe care cutterul o compune din materialul ce i se furnizează e alcătuit filmul gata montat. Acesta cuprinde un anumit număr de momente cinetice care trebuie recunoscute ca aparținând aparatului de filmat — ca să nu mai vorbim de reglaje speciale, cum ar fi gros-planurile. În felul acesta, realizarea actorului e supusă unui șir de examene optice. Aceasta e prima consecință a faptului că realizarea actorului e prezentată de către aparatură. A doua consecință decurge din faptul că actorul de film, întrucît nu-și prezintă el însuși realizarea publicului, e lipsit de posibilitatea, rezervată actorului de teatru, de a-și adapta realizarea la public, în timpul reprezentării. Acesta ajunge astfel în atitudinea unui examinator netulburat de nici un fel de contact personal cu actorul. Publicul nu se transpune în actor decît în măsura în care se transpune în aparat. El adoptă, prin urmare, atitudinea acestuia: examinează.¹⁶ Aceasta nu e o atitudine căreia îi pot fi expuse valori de cult.

IX

Pentru film are mult mai puțină importanță faptul că actorul îi prezintă publicului pe un altul decît acela că i se prezintă aparaturii pe el însuși. Printre primii care au simțit această transformare a actorului ca urmare a faptului că realizarea sa e supusă examinării a fost Pirandello. Nu prejudiciază observațiile sale din romanul *Se filmează* decît în mică măsură faptul că ele se limitează la relevarea laturii negative a problemei. Ba chiar și mai puțin faptul că ele se referă la filmul mut. Pentru că filmul sonor nu a schimbat nimic principal în această chestiune. Hotărîtor rămîne faptul că se joacă pentru o aparatură — sau, în cazul filmului sonor, pentru două. « Actorul de film — scrie Pirandello — se simte ca în exil. Exilat nu numai de pe scenă, ci și din propria sa persoană. Cu o neliniște surdă simte golul inexplicabil care se naște prin aceea că trupul său devine lacunar, că se evaporă, frustrat fiind de realitatea, de viața, de vocea sa, ca și de zgomotele pe care le produce prin mișcările sale — pentru a se transforma într-o imagine mută care tremură o clipă pe ecran și dispăre apoi în tăcere. . . Mica aparatură va juca cu umbra sa în fața publicului; și el însuși trebuie să se mulțumească să joace în fața ei. »¹⁷ Această stare de fapt poate fi caracterizată în felul următor: pentru prima oară — și aceasta e opera filmului — omul ajunge în situația de a trebui să acționeze, într-adevăr, cu întreaga sa persoană vie, dar renunțînd la aura acesteia. Căci aura e legată de un *hic et nunc*. Nu există o copie a ei. Aura care îl înconjoară pe Macbeth pe scenă nu poate fi desprinsă de cea care, pentru publicul viu, îl înconjoară pe actorul care îl reprezintă. Caracteristica înregistrării în studioul de filmare constă însă în faptul că ea înlocuiește publicul prin aparatură. Ca urmare, aura care îl înconjoară pe actor trebuie să cadă — și totodată și cea care îl înconjoară pe cel reprezentat de actor.

Faptul că tocmai un dramaturg ca Pirandello atinge în caracterizarea filmului, chiar involuntar, cauza crizei de care vedem bîntuit teatrul, nu este de mirare. Față de opera de artă acaparată total de reproducerea tehnică, ba provenind — ca în cazul filmului — chiar din ea, nu există într-adevăr nici un contrast mai hotărît decît acela al scenei dramatice. Orice considerație mai temeinică va confirma acest fapt. Observatorii experți în materie au remarcat de mult că în reprezentarea cinematografică, efectele cele mai mari se obțin aproape întotdeauna atunci cînd se joacă cît mai puțin cu puțință. . . Ultima evoluție o vede Arnheim în 1932 în «a-l trata pe ac-

tor ca pe o recuzită selectată în sens caracteristic și... plasată în locul potrivit. »¹⁸ De aceasta se leagă în modul cel mai strâns alt fapt. Actorul care evoluează pe scenă se transpune totodată și într-un rol. Actorului de film, aceasta îi rămâne deseori refuzat. Realizarea sa nu e de loc unitară, ci compusă din numeroase realizări parțiale. Alături de considerente accidentale ca subînchirierea sălii, disponibilitatea unor parteneri, decorul și așa mai departe, anumite necesități elementare ale mașinăriei sînt acelea care descompun jocul actorului într-o serie de episoade montabile. Este vorba în primul rînd de iluminare, a cărei instalație obligă ca reprezentarea unui proces proiectat pe ecran ca o succesiune unitară și rapidă să fie realizată printr-o serie de înregistrări parțiale care în studio se pot departaja, în anumite împrejurări, pe mai multe ore. Ca să nu mai vorbim de montaje și mai palpabile. Astfel, o săritură de la fereastră se poate filma în studio sub forma unei sărituri de pe schelă, pentru ca fuga care urmează să fie înregistrată, eventual, abia după cîteva săptămîni, cu prilejul unei filmări în aer liber. De altminteri, se pot construi ușor niște cazuri și mai paradoxale. Se poate, astfel, pretinde actorului să se cutremure la o bătaie în ușă. Poate că această cutremurare nu a corespuns așteptărilor. Atunci regizorul poate recurge la expedientul ca o dată cînd actorul se află întîmplător la studio, să pună pe cineva să tragă în spatele acestuia, fără știința lui, un foc. Spaima actorului din clipa aceasta poate fi înregistrată și montată apoi în film. Nimic nu demonstrează mai drastic faptul că arta a dispărut din împărăția « aparenței frumoase », despre care s-a crezut atîta timp că e singura în care poate să prospere.

X

Consternarea actorului în fața aparatului, cum o descrie Pirandello, este la origine de aceeași natură ca și consternarea omului în fața apariției sale în oglindă. Acum însă, imaginea din oglindă a ajuns să poată fi desprinsă de el, a devenit transportabilă. Și unde e transportată? În fața publicului.¹⁹ Conștiința acestui fapt nu-l părăsește nici o clipă pe actorul de film. Actorul de film știe că în timp ce stă în fața aparatului are de-a face în ultimă instanță cu publicul : cu publicul cumpărătorilor care formează piața. Această piață, pe care se duce nu numai cu forța sa de muncă, ci în carne și oase, cu inimă și rinichi, este pentru el, în clipa realizării sale destinate ei, tot atît de puțin realizabilă ca pentru orice articol confecționat într-o fabrică. Oare această împrejurare să nu-și aibă partea ei din neliniștea, din spaima nouă care, după Pirandello, îl cuprinde pe actor în fața aparatului? Filmul răspunde la atrofierea aurei prin montarea artificială a unei « *personality* » în afara atelierului, cultul vedetelor promovat de capitalul industriei cinematografice conservînd acel farmec al personalității care nu mai constă de mult în nimic altceva decît în mirajul putred al caracterului ei de marfă. Atîta timp cît capitalul industriei cinematografice va da tonul filmului actual nu i se poate atribui în genere nici un alt merit revoluționar decît o critică a reprezentărilor tradiționale despre artă. Nu contestăm faptul că filmul contemporan mai poate promova, în cazuri speciale, și o critică revoluționară a raporturilor sociale, ba chiar a ordinii de proprietate. Dar pe acest aspect, accentul cercetării de față cade tot atît de puțin ca și accentul producției cinematografice din Europa occidentală.

E legat de tehnica filmului, întocmai ca și de cea a sportului, faptul că oricine asistă la realizările expuse de ele o face ca semispecialist. Trebuie numai să fi auzit o dată un grup de vînzători de ziare, sprijiniți pe bicicletele lor, discutînd rezultatele unei curse cicliste pentru a ne deschide înțelegerea acestei stări de fapt. Nu chiar în mod gratuit organizează editorii de ziare curse pentru vînzătorii lor de ziare. Aceste curse stîrnesc un mare interes printre participanți. Pentru că învingătorul

în aceste manifestări are o șansă să ajungă din vinzător de ziare alergător de curse cicliste. Astfel, de exemplu, jurnalul de actualități îi oferă oricui o șansă să ajungă din simplu trecător figurant de film. Așa stînd lucrurile, el se poate vedea transpus eventual chiar într-o operă de artă — să ne gîndim la *Trei cîntece despre Lenin* de Vertov sau la *Borinage* de Ivens. Orice om din zilele noastre poate emite o pretenție să fie filmat. Această pretenție o lămurește cel mai bine o privire aruncată asupra situației istorice a literaturii contemporane.

Timpe de secole, în literatură lucrurile au stat în așa fel încît unui număr restrîns de autori i se opunea un număr înmîit de cititori. Aici a intervenit, la sfîrșitul secolului trecut, o schimbare. O dată cu întinderea progresivă a presei, care a pus la dispoziția publicului mereu noi organe politice, religioase, științifice, profesionale, locale, părți mereu sporite ale publicului au ajuns — deocamdată accidental — în rîndurile autorilor. A început prin aceea că presa cotidiană le deschidea « poșta redacției », și astăzi lucrurile au ajuns pînă acolo că nu există aproape nici un european angrenat în procesul de producție care să nu poată găsi undeva, în principiu, ocazia pentru a-și publica o experiență în muncă, o reclamație, un reportaj sau altele asemănătoare. În felul acesta, diferențierea dintre autor și public e pe punctul de a-și pierde caracterul ei principal. Ea devine o diferențiere funcțională care va evolua într-un fel sau altul, de la caz la caz. Cititorul e în fiecare clipă gata să devină autor. Ca expert, ceea ce a trebuit să devină cu sau fără voia lui într-un proces de producție extrem de specializat — fie și numai ca expert într-o operație mai modestă — el dobîndește un acces la condiția de autor. În Uniunea Sovietică, munca însăși ajunge să-și spună cuvîntul. Și prezentarea ei prin cuvînt constituie o parte din priceperea necesară exercitării ei. Autorizarea literară nu mai e motivată prin instrucția specializată, ci prin cea politehnică, devenind astfel bun comun.²⁰

Toate acestea se pot raporta fără nici o dificultate la film, domeniu în care anumite mutații, care în literatură au avut nevoie de secole întregi, s-au petrecut în cursul unui deceniu. Căci în practica filmului — mai ales în cea rusească — această mutație a și fost realizată pe alocuri. O parte dintre actorii înțîlniți în filmul rusesc nu sînt actori în accepțiunea noastră, ci oameni care se reprezintă — și o fac mai ales în procesul lor de muncă — pe sine. În Europa occidentală, exploatarea capitalistă a filmului interzice ca pretenția legitimă a omului contemporan de a fi reprodus să fie luată în seamă. În aceste împrejurări, industria cinematografică are tot interesul să incite participarea maselor prin reprezentări iluzionare și prin speculații echivoce.

XI

O înregistrare de film și mai ales de film sonor oferă un spectacol de neconceput înainte, niciodată și nicăieri. Ea reprezintă un proces căruia nu-i mai poate fi coordonat nici un punct de vedere din care să nu-i fie vizibilă privitorului aparatura de înregistrare, fără legătură cu procesul actoricesc ca atare : mașinăria de iluminat, corpul de asistență și așa mai departe. (Exceptînd cazul unic ca reglarea pupilei sale să coincidă cu aceea a aparatului de înregistrare.) Această împrejurare — mai mult decît oricare alta — face ca analogiile, existente poate, între o scenă în studioul de filmare și o scenă în teatru să devină superficiale și lipsite de importanță. Teatrul cunoaște, în principiu, locul din care acțiunea nu poate fi pătrunsă pur și simplu ca fiind iluzionară. În fața scenei înregistrate din film, acest loc nu există. Natura iluzionară a acestuia este o natură de gradul al doilea ; e un rezultat al decupajului. Adică : în studioul de filmare, aparatura a pătruns atît de adînc în realitate, încît aspectul pur al acesteia, liber de corpul străin al aparatului, e rezultatul unei proceduri speciale, și anume al înregistrării cu ajutorul aparatului fotografic reglat spe-

cial în acest scop și al montării acestora la un loc cu alte înregistrări similare. Aspectul liber față de aparat al realității a devenit aici aspectul ei cel mai artificial, și privești realității imediate aidoma florii albastre în țara tehnicii.

Aceeași stare de lucruri care se deosebește astfel de cea din domeniul teatrului poate fi confruntată în mod și mai instructiv cu cea existentă în pictură. Aici trebuie să punem întrebarea: care e raportul operatorului față de pictor? Pentru a răspunde la ea, să ne fie permis să recurgem la o construcție auxiliară, axată pe noțiunea de operator cunoscută din chirurgie. Chirurgul se situează la un pol al unei ordini la opusul căruia se află magicianul. Atitudinea magicianului care îl tămăduiește pe un bolnav prin aplicarea mâinii se deosebește de cea a chirurgului care execută o intervenție în interiorul bolnavului. Magicianul menține distanța naturală dintre el și cel tratat; mai exact: dacă o reduce — prin aplicarea mâinii — în foarte mică măsură, o sporește — în virtutea autorității sale — foarte mult. Chirurgul procedează invers: el reduce în foarte mare măsură distanța față de cel tratat — pătrunzând în interiorul acestuia —, și o sporește numai puțin — prin precauția cu care i se mișcă mâna printre organe. Într-un cuvânt: spre deosebire de magician (care se mai ascunde și în cel care practică medicina generală), chirurgul renunță în clipa hotărâtoare să se confrunte cu pacientul său de la om la om; dimpotrivă, pătrunde în el pe cale operatorie. — Magicianul și chirurgul se află în același raport ca pictorul și operatorul cinematografic. Pictorul păstrează în munca sa o distanță naturală față de dat; operatorul, dimpotrivă, pătrunde adânc în țesutul datelor²¹. Imaginile pe care le obțin amândoi diferă imens. Cea a pictorului e una totală, cea a operatorului e una multiplu fragmentată, ale cărei părți sînt recompuse după o lege nouă. Astfel, pentru omul contemporan, reprezentarea cinematografică a realității e incomparabil mai semnificativă, pentru că ea oferă aspectul liber față de aparat al realității pe care el este îndreptățit să-l pretindă operei de artă, tocmai datorită întrepătrunderii ei în chipul cel mai intens cu aparatura.

XII

Reproductibilitatea tehnică a operei de artă modifică atitudinea masei față de artă. Dintr-una extrem de retrogradă, ca de exemplu în fața unui Picasso, ea se schimbă într-una extrem de progresistă, ca de exemplu în fața unui Chaplin. Pe deasupra, atitudinea progresistă se caracterizează și prin faptul că plăcerea de a privi și de a trăi întră aici într-o legătură nemijlocită și intimă cu atitudinea expertului într-o anumită specialitate. O asemenea legătură constituie un important indiciu social. Căci cu cît scade semnificația socială a unei arte, cu atît se scindează atitudinea critică și cea hedonistă în sînul publicului. Aspectele convenționale sînt gustate fără critică, cele cu adevărat noi sînt criticate cu dezugust. La cinematograf, atitudinea critică și cea hedonistă ale publicului coincid. Hotărîtoare e aici următoarea împrejurare: nicăieri ca la cinematograf, reacțiile indivizilor — a căror sumă constituie reacția masivă a publicului — nu se dovedesc mai aprioric determinate prin masarea lor iminentă. Și manifestîndu-se, ele se controlează. Și în continuare, comparația cu pictura rămîne utilă. Tabloul a avut întotdeauna o pretenție deosebită la contemplare, de către unul sau cîțiva privitori. Contemplarea simultană a unor tablouri de către un public mare, așa cum apare în secolul al nouăsprezecelea, e un simptom timpuriu al crizei picturii, care nicidecum nu a fost declanșată numai prin fotografie, ci și, relativ independent de aceasta, prin pretenția operei de artă asupra masei.

Căci lucrurile stau astfel că pictura nu e în stare să ofere obiectul unei receptări colective simultane, așa cum s-a întîmplat întotdeauna cu arhitectura, cum s-a

întîmplat cîndva cu epopeea și cum se întîmplă azi cu filmul. Și oricît de puțin se poate conchide de aici aprioric asupra rolului social al picturii, împrejurarea aceasta intervine ca o prejudiciere gravă din momentul în care pictura, datorită unor împrejurări deosebite și oarecum împotriva naturii sale, e confruntată în mod nemijlocit cu masele. În bisericile și mănăstirile medievale și la curțile princiare pînă la sfîrșitul secolului al optprezecelea, receptarea colectivă a tablourilor nu a avut loc simultan, ci printr-o multiplă gradare și mediere ierarhică. Dacă aici a intervenit o schimbare, se exprimă în ea conflictul specific în care a fost implicată pictura prin reproductibilitatea tehnică a imaginii. Dar chiar dacă s-a încercat să fie adusă, în galerii și saloane, în fața maselor, nu a existat totuși nici o cale pe care masele să se fi putut organiza și controla ele însele într-o asemenea receptare.²² Astfel, același public care reacționează progresist în fața unui film grotesc va trebui să ajungă retrograd în fața suprarealismului.

XIII

Caracteristicile sale, filmul nu și le are numai prin felul în care omul se reprezintă în fața aparatului de înregistrare, ci și prin felul în care își reprezintă cu ajutorul acesteia mediul înconjurător. O privire asupra psihologiei muncii ilustrează capacitatea de examinare a aparatului. O privire asupra psihanalizei o ilustrează sub alt aspect. Filmul, într-adevăr, ne-a îmbogățit lumea aperiectivă cu metode care pot fi ilustrate printr-o comparație cu cele ale teoriei freudiene. Acum cincizeci de ani, o scăpare în conversație trecea mai mult sau mai puțin neobservată. Cazurile în care de aici s-au deschis dintr-o dată perspective abisale într-o conversație care pînă atunci părea să se desfășoare într-un prim-plan neproblematic, pot fi socotite printre excepții. De cînd a apărut *Psychopathologie des Alltagslebens* a intervenit aici o schimbare. Ea a izolat și a făcut în același timp analizabile lucruri care pînă atunci pluteau neobservate în fluxul larg al celor percepute. Filmul a avut drept urmare, pe toată întinderea lumii aperiective optice, și acum și a celei acustice, o aprofundare similară a aperiectiei. Or e reversul acestei stări de lucruri că realizările prezentate de film sînt mult mai exacte și analizabile din mult mai numeroase puncte de vedere decît realizările care se prezintă într-un tablou sau pe scenă. Față de pictură, indicarea incomparabil mai exactă a situației determină analizabilitatea sporită a realizării prezentate în film. Față de aceasta, analizabilitatea sporită a realizării prezentate în film e determinată de o izolabilitate sporită. Această împrejurare prezintă — și aici stă importanța ei principală — tendința de a promova întrepătrunderea artei și a științei. Într-adevăr, despre un comportament preparat cu sobrietate anatomică în cadrul unei anumite situații — ca un mușchi desprins dintr-un organism — abia dacă se poate spune prin ce captivează mai mult: prin valoarea sa artistică sau prin valorificabilitatea sa științifică. Va fi una din funcțiile revoluționare ale filmului aceea de a face recognoscibile valorificarea artistică și cea științifică ale fotografiei — pînă atunci de obicei scindate — ca fiind identice.²³

Pe cînd filmul, prin imagini mărite din inventar, prin sublinierea unor detalii ascunse în recuzitele familiare, prin explorarea unor medii banale sub conducerea genială a obiectivului, sporind pe de o parte cunoașterea condițiilor de care e guvernată existența noastră, ajunge pe de altă parte să ne asigure un spațiu de joc imens și nebănuit! Cîrciumile și străzile marilor noastre orașe, birourile și camerele noastre mobilate, gările și fabricile noastre păreau să ne închidă fără speranță. Și iată, a venit filmul și a destrămat această lume penitenciară cu dinamita zecimilor de secundă, încît putem porni acum în toată liniștea, printre dărîmăturile ei împrăștiată, în călătorii aventuroase. Sub mărirea imaginii se dilată spațiul, sub înceti-

ditor — mișcarea. Și pe cît de puțin este vorba, în cazul mării imaginii, de o simplă deslușire a ceea ce « oricum » vedem nedeslușit, ci, dimpotrivă, ies la iveală structuri complet noi ale materiei, nici încetîinitorul nu scoate la iveală numai motive cinetice cunoscute, ci descoperă în aceste motive cunoscute altele complet necunoscute, « care nici nu apar ca încetîiniri ale unor mișcări rapide, ci propriu-zis ca niște mișcări lunecătoare, plutitoare, supraterestre ». ²⁴ Capătă astfel consistență palpabilă faptul că este o altă natură cea care vorbește camerei de filmat decît cea care vorbește ochiului. O altă în primul rînd prin aceea că un spațiu întretesut cu conștiință de către om e înlocuit printr-unul întretesut în mod inconștient. Chiar dacă e un lucru oarecum obișnuit ca cineva să-și dea socoteală despre mersul oamenilor, fie și într-un fel mai grosolan, el cu siguranță nu știe nimic despre atitudinea lor în fracțiunea de secundă a pornirii. Chiar dacă, într-un fel mai grosolan, ne e familiară mișcarea pe care o facem cu mîna către brichetă sau către lingură, noi abia dacă știm ceva despre ceea ce se petrece aici de fapt între mînă și metal, și cu atît mai puțin despre felul în care acestea se schimbă în funcție de diferitele noastre dispoziții. Aici intervine camera de filmat cu resursele ei, cu coborîrile și urcările ei vertiginoase, cu întreruperile și izolările ei, cu dilatările și comprimările desfășurării, cu mărirea și micșorările ei. De inconștientul optic luăm cunoștință abia datorită ei, la fel ca și de inconștientul instinctual datorită psihanalizei.

XIV

A fost dintotdeauna unul dintre obiectivele principale ale artei acela de a produce o cerere pentru a cărei satisfacere deplină ceasul nu a sosit încă ²⁵. Istoria oricărei forme de artă cunoaște perioade critice în care forma respectivă tinde impetuos către efecte care pot avea loc în mod neforțat abia la un nivel tehnic modificat, adică într-o nouă formă de artă. Extravaganțele și cruditățile artei la care se ajunge în felul acesta, mai ales în așa-zisele perioade de declin, pornesc în realitate din cel mai bogat centru al ei istoric de forțe. În asemenea barbarisme a abundat, cel mai recent, dadaismul. Impulsul său devine recognoscibil abia acum; dadaismul a încercat să producă, cu mijloacele picturii (respectiv, ale literaturii), efectele pe care publicul le caută astăzi în film.

Orice producere fundamental nouă, deschizătoare de drumuri, a unor cereri, va țîșni dincolo de țînta ei. Dadaismul o face într-un asemenea grad, încît sacrifică valorile de piață, care filmului îi sunt proprii într-o atît de mare măsură, în favoarea unor intenții mai semnificative — de care nu e conștient, desigur, sub forma descrisă aici. Pe valorificabilitatea mercantilă a operelor lor de artă, dadaistii puneau cu mult mai puțin preț decît pe nevalorificabilitatea lor ca obiecte ale unei cufundări contemplative. Această nevalorificabilitate au căutat ei, nu în ultimul rînd, s-o obțină printr-o degradare principală a materialului lor. Poemele lor sînt o « salată de cuvinte »; ele conțin expresii obscene și toate deșeurile imaginabile ale limbii. Nu diferă nici tablourile lor, pe care au aplicat nasturi sau bilete de tren. Ceea ce obțin ei prin asemenea mijloace este o nimicire brutală a aurei produselor lor, cărora le imprimă, cu mijloacele producției, stigmatul unor reproduceri. Este imposibil ca în fața unui tablou de Arp sau a unui poem de August Stramm să-ți lași timp, ca în fața unui tablou de Derain sau a unui poem de Rilke, pentru reculegere și luarea unei atitudini. Cufundării, care o dată cu degenerarea burgheziei a devenit o școală de atitudine asocială, i se opune diversiunea ca o variantă de atitudine socială ²⁶. Într-adevăr, manifestările dadaiste au asigurat o diversiune destul de vehementă, făcînd din opera de artă centrul unui scandal. Acesta trebuia să satisfacă o cerință principală, să stîrnească iritarea publică.

Dintr-o ademenitoare aparentă vizuală sau dintr-o alcătuire sonoră persuasivă, opera de artă s-a transformat la dadaști într-un proiectil. A lovit, ca efect de surpriză, în privitor. A dobândit o calitate tactilă. În felul acesta, ea a promovat cererea orientată către film, al cărui element diversionist este și el în primul rînd de ordin tactil, și anume bazat pe alternarea scenelor și a unghiurilor care îl asaltează în șocuri pe privitor. Să comparăm pînza pe care se derulează un film cu pînza pe care se află pictat un tablou. Tabloul îl invită la contemplare pe privitor; în fața lui, acesta se poate lăsa în voia desfășurării asociațiilor sale. În fața înregistrării filmate nu are această posibilitate. Abia a cuprins-o cu privirea, că ea s-a și schimbat. Ea nu se lasă fixată. Duhamel, care urăște filmul și nu a înțeles nimic despre semnificația, dar multe despre structura sa, notează astfel această împrejurare: « Nici de gîndit nu mai pot gîndi ce doresc. Imaginile mobile s-au instalat în locul gîndurilor mele. »²⁷ Întra-devăr, desfășurarea asociațiilor în cel care privește aceste imagini e întreruptă imediat prin schimbarea lor. Pe aceasta se bazează efectul de șoc al filmului, care, ca orice efect de șoc, se cere amortizat printr-o prezență de spirit sporită.²⁸ În virtutea structurii sale tehnice, filmul a eliberat efectul fizic de șoc, pe care dadaismul îi ținea parcă învelit în cel moral, din acest ambalaj.²⁹

XV

Masa e o matrice din care actualmente orice atitudine familiară în fața operelor de artă iese renăscută. Cantitatea s-a transformat în calitate: masele mult mai mari ale celor care participă au produs o modalitate schimbată a participării. Nu trebuie să se lase deconcertat privitorul prin faptul că această participare se manifestă deocamdată într-o formă discreditată. Dar n-au lipsit nici acei care s-au ocupat cu pasiune tocmai de această latură superficială a chestiunii. Dintre aceștia. Duhamel s-a exprimat în modul cel mai radical. Ceea ce datorează el filmului e felul de participare pe care acesta îl trezește în mase. El numește filmul un amuzament de iloji, divertismentul unor creaturi inculte, mizerabile, stîlcite de muncă, devorate de grijile lor . . . un spectacol care nu solicită nici o concentrare, care nu presupune nici o capacitate de gîndire . . . , care nu aprinde nici o lumină în inimi și nu trezește nici o altă speranță decît aceea, ridicolă, de a deveni într-o bună zi « vedetă » la Los Angeles³⁰. După cum se vede, e vorba, în fond, de vechea lamentație cum că masele caută divertismentul, în timp ce arta cere concentrarea privitorului. E un loc comun. Rămîne numai întrebarea dacă el oferă un punct de vedere din care să poată fi întreprinsă o cercetare a filmului. Aici se impune să privim lucrurile mai îndeaproape. Divertismentul și concentrarea se află într-un raport de opoziție care permite următoarea formulare: cel care se concentrează în fața operei de artă se cufundă în ea; el pătrunde în această operă așa cum povestește legenda despre un pictor chinez cufundat în contemplarea tabloului său dus la desăvîrșire. Dimpotrivă, la rîndul ei, masa dispersată cufundă opera de artă în ea însăși. În modul cel mai vizibil se întîmplă aceasta cu construcțiile. Arhitectura a oferit dintotdeauna prototipul unei opere de artă a cărei receptare are loc în mod dispersat și de către un colectiv. Legile receptării ei sînt cele mai instructive.

Construcțiile însoțesc omenirea începînd cu istoria ei primitivă. Multe forme de artă s-au ivit și au pierit. Tragedia se naște o dată cu grecii pentru a se stinge o dată cu ei și a renaște, la un interval de secole, numai după « regulile » ei. Epopeea, a cărei origine se află în tinerețea popoarelor, se stinge în Europa o dată cu sfîrșitul Renașterii. Pictura pe lemn e o creație a Evului Mediu, și nimic nu-i garantează o durată neîntreruptă. Necesitatea de adăpostire a omului e însă constantă: arta construcțiilor nu a zăcut niciodată în paragină. Istoria ei e mai lungă decît cea a

oricărei alte arte, și efectul prin care ea se actualizează e important pentru orice încercare de a-ți da socoteala asupra raportului maselor față de opera de artă. Construcțiile sînt receptate în două feluri: prin folosire și prin a percepție. Sau, mai bine zis: tactic și optic. Nu-ți oferă nici o noțiune despre o asemenea receptare încercarea de a-ți-o reprezenta în felul receptării concentrate, cum le e familiară, de exemplu, călătorilor în fața unor construcții celebre. Nu există, adică, pe latura tactică nici o corespondență a ceea ce e contemplarea pe latura optică. Receptarea tactică are loc nu atît pe calea atenției cît pe cea a obișnuinței. În raport cu arhitectura, aceasta din urmă determină în mare măsură chiar și receptarea optică. Și ea are loc, la origine, mult mai puțin printr-o atenție încordată decît printr-o observație făcută în treacăt. Această receptare formată în raport cu arhitectura are însă, în anumite împrejurări, o valoare canonică. Căci: problemele care i se pun în epocii de răscruce istorică aparatului aperiectiv uman nici nu se pot rezolva pe calea opticii ca atare, adică a contemplării. Ele vor fi dominate treptat, după indicațiile receptării tactice, prin familiarizare.

De familiarizare e capabil și cel deconcentrat. Mai mult decît atît: abia capacitatea de a domina anumite probleme într-o stare de deconcentrare demonstrează că rezolvarea lor ne-a devenit familiară. Prin acea deconcentrare pe care o poate oferi arta se controlează pe sub mîină în ce măsură au devenit rezolvabile probleme noi ale aperiectiei. Deoarece altminteri ar exista pentru cel izolat ispita de a se sustrage unor asemenea probleme, arta va ataca cea mai grea și mai importantă dintre ele tocmai acolo unde poate mobiliza niște mase. În prezent, ea o face în film. Receptarea în deconcentrare, care se face simțită din ce în ce mai imperios în toate domeniile artei și care constituie simptomul unor modificări profunde ale aperiectiei, își găsește în film instrumentul ei de exercițiu propriu-zis. Prin efectul lui de șoc, filmul vine în întîmpinarea acestei forme de receptare. Filmul nu respinge valoarea de cult numai prin aceea că aduce publicul într-o atitudine de examinare, ci și prin aceea că, la cinematograf, atitudinea de examinare nu implică atenția. Publicul e un examinator, dar unul deconcentrat.

EPILOG

Proletarizarea progresivă a omului contemporan și formarea progresivă de mase sînt două laturi ale unuia și aceluiași proces. Fascismul încearcă să organizeze recent apărutele mase proletarizate fără să se atingă de raporturile de proprietate la a căror lichidare tind ele. Salvarea și-o vede în a lăsa masele să-și găsească expresia (dar în nici un caz dreptul) lor³¹. Masele au un drept la modificarea raporturilor de proprietate; fascismul încearcă să le dea o expresie conservîndu-le pe acestea. În mod consecvent, fascismul duce la o estetizare a vieții politice. Violării maselor, pe care le îngenunchează în cultul unui conducător, îi corespunde violarea unei aparaturi, pe care o aservește producerii unor valori de cult.

Toate tentativele de estetizare a politicii culminează într-un punct. Acest unic punct e războiul. Războiul, și numai războiul, permite să se dea o finalitate unor mișcări de mase de cele mai mari proporții, conservîndu-se totodată raporturile de proprietate tradiționale. Așa se formulează starea de fapt din perspectiva politicii. Din perspectiva tehnicii, ea se formulează în felul următor: numai războiul permite să se mobilizeze toate mijloacele tehnice ale prezentului, conservîndu-se totodată raporturile de proprietate. Se înțelege de la sine că preamărirea apoteotică a războiului de către fascism nu recurge la aceste argumente. E totuși instructiv să aruncăm o privire asupra lor. În manifestul lui Marinetti cu ocazia războiului colonial din Etiopia se spune: « De douăzeci și șapte de ani, noi futuriști ne ridicăm împotriva cali-

ficării războiului drept antiestetic. . . Prin urmare, constatăm : . . . Războiul e frumos, pentru că, datorită măștilor de gaze, megafoanelor teribile, aruncătoarelor de flăcări și tanchetelor, instaurează dominația omului asupra materiei subjugate. Războiul e frumos, pentru că inaugurează metalizarea visată a corpului omenesc. Războiul e frumos, pentru că îmbogățește o pajiște înflorită cu orhideele de foc ale mitralierelor. Războiul e frumos, pentru că îmbină focul de arme, canonadele, pauzele de foc, miresmele și miasele de putrefacție într-o simfonie. Războiul e frumos, pentru că creează noi arhitecturi ca acelea ale marilor tancuri, ale escadrelor geometrice de avioane, ale spiralelor de fum din satele incendiate și multe altele. . . Poeți și artiști ai futurismului. . . amintiți-vă de aceste principii ale unei estetici a războiului, pentru ca lupta voastră pentru o nouă poezie și o nouă artă plastică. . . să fie iluminată de ele ! »³²

Acest manifest prezintă avantajul clarității. Problematika sa merită să fie adoptată de către dialectician. Acestuia, estetica războiului contemporan i se prezintă după cum urmează : dacă valorificarea naturală a forțelor de producție e împiedicată prin ordinea de proprietate, sporirea auxiliarelor tehnice, a ritmurilor, a surselor de energie tinde către o valorificare nenaturală. O găsește în război, care, cu distrugerile sale, pornește demonstrația că societatea nu fusese îndeajuns de matură pentru a face din tehnică organul ei, și că tehnica nu fusese îndeajuns de dezvoltată pentru a domina forțele elementare ale societății. Războiul imperialist e determinat, în trăsăturile sale oribile, prin discrepanța dintre imensele mijloace de producție și valorificarea lor insuficientă în procesul de producție (cu alte cuvinte, prin șomaj și lipsa piețelor de desfacere). Războiul imperialist e o revoltă a tehnicii care impune « materialului uman » achitarea revendicărilor ei, cărora societatea le-a sustras materialul lor natural. În loc să canalizeze fluviile, ea canalizează șuvoiul de oameni în albia tranșeelelor, în loc să arunce semănături din aeroplan aruncă bombe incendiare asupra orașelor — și în războiul cu gaze, ea a găsit un mijloc de a lichida aura într-un mod inedit.

« *Fiat ars, pereat mundus* »³³ spune fascismul, așteptînd satisfacerea artistică a apercepției senzoriale modificate de tehnică — după cum mărturisește Marinetti — prin război. Aceasta e, după cum se vede, desăvîrșirea « artei pentru artă ». Omenirea, care cîndva, la Homer, oferise un obiect de contemplare zeilor olimpieni a devenit un obiect de contemplare pentru ea însăși. Autoînstrăinarea ei a atins acel grad care o face să-și trăiască propria ei nimicire ca pe o plăcere estetică de prim rang. Așa stau lucrurile cu estetizarea politicii urmărită de fascism. Comunismul îi răspunde prin politizarea artei.

NOTE

1. Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris, 1934 ș.a..p. 103 (*La conquête de l'ubiquité* (cf. ed. Bibliothèque de la Pléiade, vol.II,p. 1284).

2. Desigur că istoria operei de artă cuprinde chiar mai mult : istoria *Monei Lisa*, de exemplu, mai implică, de asemenea, felul și numărul copiilor făcute după ea în secolele al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea.

3. Tocmai pentru că autenticitatea nu e reproductibilă, pătrunderea intensivă a anumitor procedee reproductiv — ele au fost de natură tehnică — a oferit instrumentul de diferențiere și gradare a autenticității. Dezvoltarea unor asemenea distincții a constituit o funcție importantă a comerțului cu obiecte de artă. Se poate spune că o dată cu inventarea gravurii în lemn, calitatea autenticității a fost atacată la rădăcină, chiar înainte de înflorirea tirzie a acestei forme de artă. În epoca întocmirii sale, o icoană medievală a Fecioarei n-a fost încă « autentică »; ea a căpătat această calitate abia în cursul secolelor următoare, și în cea mai luxuriantă măsură, poate, în secolul trecut.

4. Cea mai mizeră reprezentare provincială a lui *Faust* are, față de un film cu același subiect, oricum avantajul că se află într-o concurență ideală cu premiera de la Weimar. Și oricîte conținuturi tradițio-

nale ne-am evoca în fața rampei, ele au devenit nevalorificabile în fața ecranului — astfel, faptul că în Mephisto se ascunde prietenul din tinerețe al lui Goethe, Johann Heinrich Merck, și cite altele.

5. Abel Gance, *Le temps de l'image est venu* (*L'art cinématographique*, II, Paris, 1927, pp. 94 urm.).

5 a. Alois Riegl (1858 — 1905), autorul lucrării dezechizitoare de drumuri *Die spätromische Kunstindustrie*, a demonstrat constanța raportului voință artistică — formă artistică în opoziție cu concepția istorică bazată pe alternanța epoci de înflorire — epoci de declin. — Cercetind în *Die Wiener Genesis* un codex de înluminări siriene din prima jumătate a secolului al VI-lea, epocă de criză a Imperiului sub presiunea năvălirilor barbare, Franz Wickhoff (1853 — 1909) a ajuns la concluzii asemănătoare în sensul unei evoluții unitare în istoria artei (n.tr.).

6. A te lăsa apropiat « în chip omenesc » de mase poate însemna: a lăsa să și se elimine din cimpul vizual funcția ta socială. Nu există nici o garanție ca un portretist contemporan, atunci când îl pictează pe un renumit chirurg la masa de dejun și în cerul familiei sale, să nimerească mai exact funcția socială a acestuia decît un pictor din secolul al șaisprezecelea care îi înfățișează publicului pe medicii săi într-o manieră reprezentativă, ca de exemplu Rembrandt în *Lecția de anatomie*.

7. Definirea aurei ca « apariție unică a unei depărtări, oricît de apropiată ar fi » nu reprezintă nimic altceva decît formularea valorii de cult a operei de artă în categoriile apercipției spațiale-temporale. Depărtarea e contrariul apropierii. Depărtatul esențial e inaccesibil. Într-adevăr, inaccesibilitatea e o calitate principală a imaginii de cult. Ea rămîne prin natura sa « depărtare, oricît de apropiată ar fi ». Aproximarea care poate fi obținută de la materialul ei nu-i diminuează întru nimic depărtarea pe care și-o păstrează în ordinea fenomenală.

8. Concomitent cu procesul de secularizare a valorii de cult a imaginii, reprezentările legate de substanța unicității ei devin mai nedeterminate. Unicitatea fenomenelor care se manifestă în imaginile de cult e înlocuită progresiv, în reprezentarea receptorului, prin unicitatea empirică a artistului sau a realizării sale plastice. Desigur, niciodată fără rest; noțiunea de autenticitate nu încetează niciodată să tindă dincolo de cea a atribuirii autentice (autenticității). Ceea ce se vedește deosebit de limpede în cazul colecționarului, care păstrează totdeauna anumite trăsături de feticșist, participind prin raportul său de posesiune asupra operei de artă la puterea ei de cult. Cu toate acestea, funcția noțiunii de autenticitate în contemplarea artei rămîne univocă; o dată cu secularizarea artei, autenticitatea trece în locul valorii de cult.

9. În cazul operelor cinematografice, reproductibilitatea tehnică a produsului nu este, ca în cazul operelor literaturii sau picturii, o condiție venită din afară a răspîndirii lor în masă. Reproducibilitatea tehnică a operelor cinematografice este fundamentată nemijlocit în tehnica producerii lor. Aceasta nu numai că permite în modul cel mai nemijlocit răspîndirea în masă a operelor cinematografice, ci chiar o forțează. O forțează, pentru că producerea unui film e atît de costisitoare, încît un individ care și-ar putea permite, de exemplu, achiziționarea unui tablou, nu-și mai poate permite aceea a unui film. În 1927 s-a calculat că pentru a fi rentabil, un film de anvergură mai mare ar trebui să atingă un număr de nouă milioane de spectatori . . .

10. Această polaritate apare oarecum frustrată în estetica idealismului, a cărui noțiune de frumusețe o include în fond ca ipostază nediferențiată, excluzînd-o prin urmare ca ipostază diferențiată. Oricum, ea se anunță la Hegel atît de explicit pe cît se poate concepe aceasta în limitele idealismului. « Imagini — se spune în *Prelegerile de filozofie a istoriei* — existaseră de mult; cucernicia avusese nevoie de ele de timpuriu pentru evlavia ei, dar ea nu avea nevoie de imagini frumoase, ba pentru acest scop, erau chiar stînjinite. În imaginea frumoasă există și un ceva exterior, iar în măsura în care e frumos, spiritul lui îi vorbește omului; dar în evlavia aceea, esențialul e raportul față de un lucru, pentru că ea însăși nu e decît o asurzire fără urmă de spirit a sufletului. . . . Arta frumoasă. . . s-a născut în biserica înșăși. . . . deși. . . arta a ieșit din principii bisericii » (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke*, Berlin und Leipzig, 1932 urm., vol. IX, p. 414). Și un pasaj din *Prelegerile de estetică* oferă o indicație cum că Hegel a intuit aici o problemă. « Am trecut — se spune în aceste prelegeri — de stadiul în care puteam venera operele de artă în chip divin și le puteam adora; impresia pe care o fac e de o natură mai meditativă, și ceea ce stîrnesc ele în noi mai are nevoie de o piatră de încercare superioară » (ed. cit., vol. X, p. 14).

Trecerea de la prima la cea de a doua modalitate de receptare artistică determină desfășurarea istorică a receptării artistice în genere. Cu toate acestea, o anumită oscilare între cele două modali-

tăți polare ale receptării se poate demonstra în principiu pentru fiecare operă de artă în parte. Astfel, de exemplu, pentru *Madona Sixtină*. După cercetările lui Hubert Grimmer se știe că *Madona Sixtină* fusese pictată la început în scopuri expositive. Grimmer a fost îmboldit la cercetările sale de întrebarea: Ce rost are galeria de lemn din prim-planul tabloului pe care se sprijină cei doi îngerași? Cum de a putut — a întrebat Grimmer mai departe — ajunge un Rafael să decoreze cerul cu niște portiere? Din cercetările sale a rezultat că *Madona Sixtină* fusese dată în lucru cu prilejul expunerii publice, pe catafalc, a papei Sixt. Catafalcurile papilor erau expuse într-o anumită capelă laterală a bisericii Sf. Petru. Sprijinit pe coșciug, în fondul cu formă de firidă al acestei capele, fusese expus tabloul lui Rafael cu ocazia solemnității de doliu. Ceea ce reprezintă Rafael pe acest tablou este felul cel, din fondul îngrădit cu portiere verzi al fridei, Fecioara se apropie, înconjurată de nori, de coșciugul papal. Cu ocazia solemnității de doliu la moartea papei Sixt, o valoare de expunere importantă a tabloului lui Rafael și-a găsit utilizarea. Cîva timp după aceea, el a ajuns pe altarul principal din biserica mănăstirii Călugărilor negri din Piacenza. Cauza acestei exilări se află în ritualul roman. Acesta interzice ca tablourile expuse cu ocazia unor solemnități de închinare să fie destinate cultului pe un altar principal. Opera lui Rafael era devalorizată, între anumite limite, prin această dispoziție. Pentru a obține pe el totuși un preț adecvat, curia s-a hotărît să-l ridice prin tolerarea tacită a tabloului pe altarul principal. Ca să nu iasă vorba, tabloul a fost trimis unei congregații dintr-un depărtat oraș de provincie. [*Madona Sixtină* e datată între 1515 și 1518. Nu poate fi vorba de papa Sixt al IV-lea, după care e denumită Capela Sixtină, acesta murind în 1484. Cei doi papi pentru care a lucrat Rafael (mort în 1520) au fost Iuliu al II-lea (mort în 1513) și Leon al X-lea (mort în 1521). — n. tr.]

12. Abel Gance, *Le temps de l'image est venu* (*L'art cinématographique*, II, Paris, 1927, pp. 100 — 101).

13. Séverin-Mars, *apud* Abel Gance, *op. cit.* p.100.

15. Franz Werfel, *Ein Sommernachtstraum, Ein Film nach Shakespeare von Reinhardt*, in *Neues Wiener Journal*, reluat în Lu, 15 noiembrie 1935.

16. « Filmul... oferă (sau ar putea oferi): explicații utilizabile despre unele acțiuni omenești văzute în detaliu... Orice motivare prin caracter dispare, viața interioară a personajelor nu oferă niciodată motivul principal și nu e decît rareori rezultatul principal al acțiunii » (Bertolt Brecht, *ed. cit.*, p. 257). Lărgirea cîmpului de examinare pe care aparatul o realizează cu accorul de film corespunde extraordinarei lărgiri a cîmpului de examinare care a intervenit în viața individuală datorită împrejurărilor economice. Crește astfel în continuu importanța examenelor de capacitate profesională. La aceste examene, accentul se pune pe anumite secțiuni din realizarea individului. Înregistrarea cinematografică și examenul de capacitate profesională au loc în fața unui for de specialiști. Conducătorul operațiilor din studioul de filmare (regizorul) ocupă întocmai locul conducătorului expertizei la examenul de capacitate profesională.

17. Luigi Pirandello, *On tourne*, cf. Léon-Pierre Quint, *Signification du cinéma* (L'art cinématographique, II, Paris, 1927, pp. 14 — 15).

18. Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, 1932, pp. 176 — 177. Anumite amănunte aparent secundare prin care regizorul de film se îndepărtează de la practicile scenei, capătă în acest context un interes sporit. Astfel încercarea de a-l lăsa pe actor să joace negrimat, pe care a întreprins-o, printre alții, Dreyer în *Jeanne d'Arc*. El a cheltuit luni întregi numai pentru găsirea celor patruzeci de interpreți din care se compune tribunalul inchiizitorial. Căutarea acestora seamănă cu investigarea unor recuzite din care se compune tribunalul inchiizitorial. Căutarea acestora seamănă cu investigarea unor recuzite din care se compune tribunalul inchiizitorial. Căutarea acestora seamănă cu investigarea unor recuzite din care se compune tribunalul inchiizitorial.

tografică » (W. Pudowkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlin, 1928, p.126). Astfel, filmul e primul mijloc artistic capabil să demonstreze în ce fel materia își bate joc de om. În consecință, el poate fi un eminent instrument de reprezentare materialistă.

19. Modificarea, constatată aici, a modului de expunere datorită tehnicii de reproducere se face remarcată și în politică. Criza actuală a democrațiilor burgheze implică o criză a condițiilor hotărâtoare pentru expunerea guvernanților. Democrațiile îl expun pe guvernant nemijlocit în proprie persoană, și anume cu titlu de reprezentant. Parlamentul e publicul lui ! O dată cu inovațiile aduse aparatului de înregistrare, care permit ca vorbitorul, în timpul discursului, să fie făcut auzibil și, scurt timp după aceea, și vizibil unei mulțimi nelimitate, expunerea omului politic în fața acestei aparatură de înregistrare trece în prim-plan. Parlamentele ajung pustii o dată cu teatrele. Radioul și filmul nu modifică numai funcția actorului profesionist, ci de asemenea și funcția celui care, aidoma guvernanților, se reprezintă pe sine în fața lor. Direcția acestei modificări este, lăsând la o parte diferitele ei misiuni speciale, aceeași — la actorul de film și la guvernant. Ea tinde la instituirea unor realizări examinabile, ba chiar adoptabile, în anumite condiții sociale. De aici se ajunge la o nouă selecție, o selecție în fața aparatului, din care ies învingători vedeta și dictatorul.

20. Caracterul privilegiat al tehnicilor respective e pe cale de dispariție. Aldous Huxley scrie : « Progresele tehnice au dus... la vulgaritate. ...reproducibilitatea tehnică și presa rotativă au permis o multiplicare nelimitată de scrieri și imagini. Învățămîntul general și salariile ridicate au creat un public foarte mare care știe să citească și să-și procure material de lectură și ilustrat. Pentru confecționarea acestora s-a instalat o industrie importantă. Dar talentul artistic e ceva foarte rar, de unde reiese. ...că întotdeauna și precutindenii majoritatea producției artistice a fost de calitate inferioară. Astăzi însă, procentajul drojdiei în producția artistică globală e mai mare ca oricînd. ... Ne aflăm aici în fața unei simple situații aritmetice. În cursul secolului trecut, populația Europei occidentale s-a înmulțit de două ori și ceva. În schimb, materialul de lectură și ilustrat a sporit, după aprecierea mea, cel puțin în proporție de 1 la 20, dar poate și de 1 la 50 sau chiar de 1 la 100. Dacă o populație de x milioane dispune de n talente artistice, o populație de $2x$ milioane va dispune de $2n$ talente artistice. Or, situația se poate rezuma în felul următor. Dacă acum o sută de ani s-a publicat o pagină de tipar cu material de lectură și ilustrat, azi se publică douăzeci, dacă nu chiar o sută de pagini. Dacă, pe de altă parte, acum o sută de ani a existat un talent artistic, acum există două în locul lui. Sînt de acord că azi, datorită învățămîntului general, un mare număr de talente virtuale, care în trecut n-ar fi ajuns să-și pună în valoare aplicațiile lor, pot deveni productive. Să presupunem deci. ...că azi trei sau chiar patru talente artistice vin în locul unui talent artistic de odinioară. Cu toate acestea e în afară de orice îndoială faptul că în consumul de material de lectură și ilustrat a fost depășită cu mult producția naturală de scriitori și desenaatori talentați. Situația materialului auditiv nu diferă. Prosperitatea, gramofonul și radioul au dat naștere unui public al cărui consum de material auditiv depășește orice proporție față de creșterea populației și, în consecință, față de sporul normal de muzicieni talentați. Rezultă deci că în toate artele, acit sub raport absolut cit și relativ, producția de drojdie e mai mare decit înainte, și așa va rămîne acita timp cit își vor continua oamenii consumul lor disproporționat de material de lectură, ilustrat și auditiv » (Aldous Huxley, *Croisière d'hiver en Amérique Centrale*, Paris, p.273 urm.). Acest mod de a vedea lucrurile nu e, evident, foarte progresist.

21. Cutezanțele operatorului cinematografic sînt într-adevăr comparabile celor ale chirurgului operator. Într-o listă de artificii specific gestice ale tehnicii, Luc Durtain enumeră pe cele « care, în chirurgie, sînt necesare în anumite intervenții dificile. Dau ca exemplu un caz din oto-rino-laringologie; ... mă refer la așa-numitul procedeu perspectivic endonazal; sau amintesc de artificiile acrobatice pe care, conducîndu-se după imaginea răsturnată din laringoscop, trebuie să le execute laringotomia; aș putea vorbi și despre otocirurgie, care amintește de munca de precizie a ceasornicarului. Ce gamă bogată de cea mai subtilă acrobație mușchulară nu i se cere celui care vrea să repare sau să salveze corpul omeneș; să ne gîndim numai la operația de cataractă în care se ajunge la un fel de dispuță între oțel și țesuturile aproape lichide, sau la intervențiile importante în regiunea inghinală (laparotomie) »

22. Acest mod de a privi lucrurile ar putea părea grosolan. Dar după cum arată însuși marele teoretician Leonardo da Vinci, considerațiile grosolane pot fi la timpul lor foarte utile. Leonardo compară pictura și muzica după cum urmează : « Dar pictura întrece muzica și domnește asupra ei, pentru că ea nu pierde de îndată ce se naște, precum nefericită muzică. ... Muzica pieritoare, de îndată ce s-a născut, e de mai puțin preț decit pictura, ce prin folosirea culorilor smălțuite devine veșnică » (cf. *Revue de Littérature comparée*, Février-Mars 1935, XV, 1, p. 79; versiunea românească după Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, București, ed. Meridiane, 1971, trad. de V.G. Paleolog, pp. 25, 26).

23. Dacă vom căuta o analogie a acestei situații, ne-o poate oferi în chip instructiv pictura Renașterii. Și aici înțelîm o artă al cărei avînt incomparabil și a cărei importanță se bazează nu în ultimul rînd pe faptul că își integrează un număr de științe noi sau, oricum, de date noi ale științei. Ea solicită anatomia și perspectiva, matematica, meteorologia și teoria culorilor. « Ce e mai îndepărtat de noi — scrie Valéry — decit ambiția deconcertantă a unui Leonardo care, considerînd pictura ca un țel suprem sau o supremă demonstrație a cunoașterii, era convins că ea ar cere dobîndirea atotștiinței și nu se dădea înapoi de la o analiză generală a cărei profunzime și precizie ne uluiește » (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris. p. 191, cf. ed. Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 1323).

toată obișnuința prin atenție și să nu fii paralizat de ea. A te aține și a te obișnui, incitarea și acceptarea sînt creasta și golul de val în marea sufletului. Dar această mare își are acalmiile ei. Faptul că cineva care, concentrat întru totul asupra unui gând chinuitor, asupra unei dureri și a loviturilor ei poate cădea pradă zgomotului celui mai ușor, unui murmur, zborului unei insecte, pe care o ureche mai atentă și mai ascuțită poate nici nu l-ar fi perceput, e în afară de orice îndoială. Sufletul, așa se crede, se lasă cu atît mai lesne distras cu cît e mai concentrat. Dar această concentrare, nu e ea oare mai puțin sfîrșitul decît maxima desfășurare a atenției — clipa în care ea, din sînul ei, lasă să se ivească obișnuința? Țîrîitul sau zumzetul acesta e pragul, și fără a ține seama, sufletul l-a și trecut. E ca și cum nici n-ar mai vrea să se întoarcă vreodată în lumea obișnuită, de vreme ce s-a instalat într-una nouă, unde durerea se ocupă de încartiruirea sa. Atenția și durerea sînt complementare. Dar și obișnuința își are complementul ei, și pragul acestuia îl trecem în somn. Căci ceea ce se petrece cu noi în vis e o percepere, o retenție nouă și nemaipomenită care se smulge din sînul obișnuinței. Experiențe cotidiene, vorbe tocite, drojdia rămasă în privire, pulsația propriului nostru sînge — toate acestea, nereținute mai înainte, dau, disimulate și exacerbate, plămada de vise. În vis nu e mirare și în durere nu e uitare, pentru că amîndouă poartă în ele contrariul lor, după cum creasta și golul de val, în timp de acalmie, sînt așternute una într-altul.

Exercițiu

Că dimineața elevul știe pe dinafară conținutul cărții de sub pernă, că Domnul o dă iubitorilor săi în timp ce dorm și că recreația e creatoare — a face ca aceste deprinderi să ajungă în largul lor e alfa și omega întregii măiestrii și indicul ei. Aceasta e tocmai răsplata înaintea căreia așezaseră zeii sudoarea. Căci joaca de copii e o muncă promițătoare de un succes moderat față de cea care cheamă la ea norocul. Așa chema degetul mic întins de Rastelli mingea care sălta ca o pasăre în vîrfurile lui. Exercițiul de decenii care a precedat nu a adus, e drept, nici trupul, nici mingea «sub puterea sa», ci doar a făcut ca amîndouă să cadă la învoială în spatele lui. A-l obosi pe maestru prin sîrguință și trudă pînă în pragul istovirii, încît în cele din urmă trupul și fiecare din membrele lui să poată acționa după propria lor rațiune — aceasta se cheamă a exersa. Succesul e că voința, în domeniul interior al trupului, abdică o dată pentru totdeauna în favoarea organelor ei—de exemplu, a mîinii. Și așa se întîmplă ca, scoțîndu-ne din cap, după lungi căutări, un lucru de care dusesem lipsă, într-o bună zi să căutăm altceva, și astfel să ne cadă în mînă lucrul dintîi. Mîna se apucase de lucru, și cît ai întoarce mîna s-a și înțeles cu el.

Politețe

Este un lucru știut în ce fel imperativele acreditate ale eticii: sinceritatea, umilința, iubirea aproapelui, compătimirea și multe altele ajung să fie nesocotite în lupta de interese a vieții cotidiene. Cu atît mai uimitor e faptul că s-a meditat atît de rareori asupra medierii pe care, de milenii, au căutat-o și au găsit-o oamenii în acest conflict. Adevărata medie, rezultanta celor două componente contradictorii ale moralității și luptei pentru existență e politețea. Politețea nu e nici una din două: nici imperativ etic, nici armă de luptă, și e totuși amîndouă la un loc. Cu alte cuvinte: e o nimica toată și e totul, depinde numai din ce parte o privim. O nimica toată e ca aparență frumoasă, ca formă propice unei amăgiri plăcute asupra cruzimii luptei duse de parteneri. Și după cum nu e nimic mai puțin decît o riguroasă prescripție morală (ci numai reprezentarea celei scoase din vigoare), tot astfel — și valoarea ei în lupta pentru existență (reprezentarea caracterului ei

Desre credința în cele ce ni se prezic

Să cercetezi starea cuiva care apelează la puterile oculte este una dintre căile cele mai sigure și mai scurte către cunoașterea și critica acelor puteri ca atare. Căci orice miracol are două laturi, una dinspre cel care îl săvârșește și una dinspre cel care îl acceptă. Și nu rareori cea de-a doua e mai revelatoare decât cea dintâi; pentru că implică secretul acesteia. Dacă cineva a pus să i se proiecteze imaginea grafologică sau chiromantică a vieții sale, să i se întocmească horoscopul, vom întreba de astă dată numai: ce se petrece cu el? Ne-am putea aștepta că va proceda mai întâi la o comparație și examinare. Mai mult sau mai puțin sceptic, va trece în revistă afirmație după afirmație. În realitate, nimic din toate acestea. Mai curînd contrariul. Înainte de toate, o curiozitate pentru rezultat, atît de arzătoare de parcă ar avea să se aștepte aici la o informație despre cineva foarte important pentru el, dar care îi e complet necunoscut. Combustibilul acestui foc e vanitatea. În curînd e o mare de flăcări, căci acum a dat de numele său. Iar dacă expunerea numelui este ca atare una din cele mai puternice înînruriri care pot fi concepute asupra purtătorului său (americanii au întrebuițat-o practic, lăsîndu-i pe Smith și Brown să fie apostrofați de reclamele lor luminoase), ea se leagă în prezicătorie, evident, de conținutul celor afirmate. Cu acesta însă, lucrurile stau în felul următor: așa-numita imagine interioară a propriei noastre ființe pe care o purtăm în noi e, de la un minut la altul, pură improvizație. Ea se orientează, dacă se poate spune așa, întru totul după măștile ce i se pun în față. Lumea e un arsenal de asemenea măști. Numai omul atrofiat, pustiit, îl caută ca pe o disimulare înăuntrul său. Căci în această privință, noi înșine sîntem de obicei destul de precari. De aceea nimic nu ne face atît de fericiți decît dacă vreunul se apropie de noi cu o cutie cu măști exotice, și iată-l că ne și întinde exemplarele mai rare, masca criminalului, a magnatului de finanțe, a navigatorului în jurul lumii. A privi prin ele e un lucru care ne vrăjește. Vedem constelațiile, clipele în care de fapt am și fost aievea una sau alta sau toate acestea la un loc. Acest joc de măști ni-l dorim cu toții ca o beție, și din aceasta trăiesc pînă în ziua de azi ghicitorii în cărți, chiromanții și astrologii. Ei se pricep să ne transpună înapoi într-una din acele pauze mute ale destinului despre care ne dăm seama abia mai tîrziu că au conținut germele unui cu totul alt mers al destinului decît cel care ne-a revenit. Că astfel destinul se oprește ca o inimă — aceasta o simțim în acele imagini aparent atît de sărăcicioase, aparent atît de strîmbe, ale ființei noastre pe care șarlatanul ni le ține în față, o simțim cu o adîncă, fericită spaimă. Și ne grăbim cu atît mai mult să-i dăm dreptate cu cît simțim că se ridică în noi mai însetate umbrele unor vieți niciodată trăite.

Iubire platonică

Esența și tipul unei iubiri se desemnează în destinul pe care ea îl pregătește numelui — prenumelui — în chipul cel mai sever. Căsătoria, care o deposează pe femeie de numele ei dintîi pentru a pune în locul său pe cel al bărbatului, nu lasă neatins — și aceasta e valabil pentru aproape orice apropiere sexuală — nici prenumele ei. Ea îl învăluie, îl înconjoară cu nume de alintare sub care adeseori nu se ivește ani și decenii de-a rîndul. Opusă căsătoriei în acest sens larg, și determinabilă cu adevărat numai astfel — în destinul numelui, nu în cel al trupului — e iubirea platonică în singurul ei sens autentic, singurul relevant: ca acea iubire care nu-și satisface pofta dedîndu-se la nume, ci iubește iubita în nume, o posedă în nume și în nume o poartă pe mîini. Că păstrează și ocrotește neatins numele, prenumele iubitei — numai aceasta e expresia adevărată a tensiunii, a înclinației

îndepărtate care se cheamă iubire platonică. Pentru această iubire, iscându-se ca razele dintr-un miez incandescent, existența iubitei emană din numele ei, și tot din el mai emană și opera celui care iubește. Astfel, *Divina Comedie* nu e nimic altceva decât aura ce înconjoară numele Beatricei; cea mai puternică reliefare a faptului, că toate forțele și figurile cosmosului emană din numele teafăr ivit din iubire.

Semne secrete

Se transmite oral un cuvânt al lui Schuler. Fiecare cunoaștere, spune el, ar trebui să conțină un dram de absurditate, așa cum izvoarele de covoare sau frizele ornamentale din antichitate vedeau întotdeauna pe undeva o neînsemnată abatere de la succesiunea lor regulată. Cu alte cuvinte: nu progresarea de la cunoaștere la cunoaștere e hotărîtoare, ci saltul în fiecare cunoaștere izolată. E discreta marcă de autenticitate care o distinge de toată marfa de serie confecționată după șablon.

Umbre scurte

Cînd ne apropiem de amiază, umbrele nu mai sînt decît marginile negre, netede, la picioarele lucrurilor și pregătite să se retragă mute, pe nesimțite, în vizuina, în taina lor. Atunci a sosit în plenitudinea ei concisă, îndesată, ora lui Zarathustra, a gînditorului în «amiază vieții», în «grădina verii». Căci cunoașterea ajunsă ca soarele în apogeul orbitei sale circumscrie lucrurile în modul cel mai sever.

O roză a vînturilor pentru indicarea succesului

E o prejudecată înrădăcinată cea după care voința însăși ar fi cheia succesului. Desigur, dacă ar fi ca succesul să stea numai în linia existenței individuale, nefiind totodată și expresia angrenării acesteia în orînduirea universală. O expresie plină de rezerve, firește. Dar sînt oare mai puțin firești rezervele în fața existenței individuale și a orînduirii universale ca atare? De aceea, succesul, pe care atît de bucuroși îl dăm la o parte ca pe un joc orb al întîmplării, e expresia cea mai adîncă a contingențelor acestei lumi. Succesul e marota istoriei universale sub aspectul ei cotidian. Ca atare, el are cel mai puțin de-a face cu voința care gonește în urma lui. De altfel, nu motivele care îl provoacă sînt cele față de care se manifestă natura sa adevărată, ci figurile oamenilor determinați de el. Sînt favoriții săi în a căror oglindă se lasă recunoscut. Copiii săi răsfațați — și copiii săi vitregiți. Marotei istoriei universale la nivelul ei cotidian îi corespunde idiosincrasia la nivelul existenței individuale. Să-și dea socoteala despre aceasta a fost dintotdeauna privilegiul comicului, a cărui dreptate nu e opera cerului, ci a nenumărate erori care în cele din urmă, datorită unei ultime mici greșeli, dau totuși rezultatul exact. Și unde își are locul, de fapt, idiosincrasia subiectului? În convingere. Omul lucid, lipsit de idiosincrasii, trăiește fără a cunoaște convingeri, viața și gîndirea i le-au măcinat de mult prefăcîndu-le în înțelepciune, așa cum pietrele de moară prefac grîul în făină. Figura comică, în schimb, nu e niciodată înțeleaptă. E un coțcar, un prostănac, un nebun, un biet nenorocit, dar orice ar fi: lumea asta îi vine ca turnată. Pentru figura comică, succesul nu înseamnă astru, și insuccesul nu înseamnă dezastru. Nici nu-i pasă de soartă, mit și fatalitate. Cheia ei e o figură matematică construită în jurul celor două axe ale succesului și convingerii.

— Succes prin lepădarea oricărei convingeri. Cazul normal al succesului: Hlestakov sau escrocul. — Escrocul se lasă condus de situație ca un mediu hipnotic. *Mundus vult decipi*. Pînă și prin alegerea numelui vrea să fie pe placul lumii.

— Succes prin îmbrăcarea oricărei convingeri. Cazul genial al succesului: Șvejk sau norocosul. — Norocosul e un băiat cinstit care caută să fie în voia tuturor. Hans im Glück face schimb cu oricine dorește.

— Insucces prin îmbrăcarea oricărei convingeri. Cazul normal al insuccesului. Bouvard și Pécuchet sau filistinul. — Filistinul e martirul oricărei convingeri, de la Lao-tse pînă la Rudolf Steiner. Pentru fiecare însă « numai un sfert de oră ».

— Insucces prin lepădarea oricărei convingeri. Cazul genial al insuccesului: Chaplin sau Schlemihl. — Schlemihl nu se lovește de nimic; el nu se împiedică decît de propriile-i picioare. E singurul inger al păcii potrivit pentru acest pămînt.

Aceasta e roza vînturilor pentru indicarea tuturor vînturilor bune și potrivnice care își bat joc de existența omenească. Nu mai rămîne decît să determinăm și centrul ei, punctul de întretăiere al axelor, locul indiferenței totale a succesului și insuccesului. În acest centru e la el acasă Don Quijote, omul unei singure convingeri, a cărui istorie ne învață că în această lume, cea mai bună sau cea mai rea din cîte pot fi gîndite — numai că ea nu poate fi gîndită de loc — convingerea că ar fi adevărat ceea ce scrie în cărțile cavaleștești îl face fericit pe un nebun snopit în bătăi, cu condiția numai să fie singura pe care o posedă.

O dată ca nici o dată

Aceasta își are evidențele cele mai surprinzătoare în sfera eroticului. Atîta timp cît aspiți la favoarea unei femei îndoiindu-te permanent de ascultarea ce ți s-ar da, împlinirea nu poate veni decît în funcție de aceste îndoieli, și anume ca izbăvire, ca deznodămînt. Dar de îndată ce s-a realizat în această formă, o nouă, insuportabilă dorință a împlinirii ca atare, pure și nude, îi poate lua locul. În amintire, prima împlinire se pierde, mai mult sau mai puțin, în deznodămînt, deci în funcția ei față de îndoială; devine abstractă. Astfel, acest o dată poate ajunge niciodată cînd e comparat cu împlinirea nudă, absolută. În schimb, ea se poate însă devaloriza și din punct de vedere erotic ca una nudă, absolută. Astfel, cînd o aventură banală, apropiindu-se prea mult, în amintire, de trupul nostru, ni se pare prea brutală și subită, și anulăm această primă dată numind-o niciodată, deoarece sîntem în căutarea liniilor de fugă ale așteptării, dornici de a afla în ce fel se anulează în fața noastră femeia ca punct de intersecție al lor. În Don Juan, copilul răsfațat al iubirii, secretul stă în felul cum suscită fulgerător, în toate aventurile sale, deznodămîntul o dată cu aspirația cea mai dulce, recuperînd, în beție, așteptarea și anticipînd, în aspirație, deznodămîntul. Acest o dată pentru totdeauna al plăcerii, această întrepătrundere a timpurilor, nu-și poate găsi altă expresie decît muzicală. Lui Don Juan, muzica îi e necesară ca o lentilă în care converg razele iubirii.

**De la
actul critic perpetuu
la
modelul dialectic**

**Etape și motive
în
gîndirea lui
WALTER BENJAMIN**

I

Încercînd să surprindem fizionomia intelectuală a criticului marxist care a rămas în fața istoriei Walter Benjamin, ne întîmpină o subtilitate deosebită, unică în felul ei, a formulării care, utilizînd întreaga aparatură de resorturi dialectice, știe să sugereze, prin raporturile puse în mișcare, o succesiune de analogii aproape nelimitată. Gîndirea analitică, manifestă ca substrat transparent dar structurată printr-o formulare logică austeră, vecină cu simetriile matematicii, este trăsătura de unire, determinată în sens selectiv după asimilarea sociologiei marxiste, și viabilă într-un dialog, orientat spre certitudini practicabile, cu filozofia kantiană, cu teorie artei a romantismului german, cu experiența abisală a metropolei la Baudelaire și cu evocarea proustiană a sedimentelor conștiinței individuale — teme de meditație critică și literară care au marcat tot atîtea etape în evoluția perspectivelor teoretice, dar existențial ancorate, ale lui Walter Benjamin. Li se adaugă, din momentul în care criza economică părea să ducă în mod inevitabil la războiul civil în Germania, colaborarea cu Bertolt Brecht, continuată, cu o intensitate vizibilă în scrierile acestei perioade, în anii exilului, apoi, ca filon distinct, o susținută preocupare analitică de a stabili un sistem corelativ, mediat în mod coerent, între explozia de imagini a suprarerealismului și « lumea apercceptivă », și, reflex parcimonios al unei vocații care se întrevede nu o dată în dialectica perspectivelor, studiul cvadripartit consacrat lui Kafka, din aceiași ani. Ancorate de fiecare dată într-un motiv bine determinat — o operă, o formă artistică, un curent, o temă sociologică — marile studii ale lui Benjamin, care, procedînd printr-o articulare extrem de strînsă a enunțurilor, ocupă un spațiu relativ redus, constituie mărturii ale unei ambiții, greu de măsurat altfel decît printr-o abordare deosebit de atentă, de a epuiza pe cale teoretică, riguros silogistică, obiectul analizei. Acesta, învăluit ca operă literară într-o aură de fenomenalitate capabilă de o permanentă regenerare, se prezintă astfel ca o succesiune de momente esențiale, de o uimitoare coerență de-a lungul demersului critic care, urmărind neîntrerupt filonul

de ductilitate fenomenală, individualizată, al operei, se constituie, generalizându-și pas cu pas rezultatele, în act perpetuu. Eliminînd prin esențializare elementele de ficțiune, actul critic se exprimă în același timp apodictic și apofatic, progresînd prin concluzii și tăinuindu-și accesoriile. Elanul acesta e caracteristic mai ales primelor texte de mare ținută teoretică, analiza comparată a două poeme de Hölderlin, de fapt o fantezie logică asupra temei universului poetic, și eseu despre *Afinitățile electivă*, marele roman al lui Goethe, care i-a adus lui Benjamin prima notorietate prin aprecierea admirativă a lui Hofmannsthal. Teza despre tragedia barocă germană care trebuia să-i asigure stabilirea la o catedră universitară, lucrare care anticipează cu trei decenii cercetările actuale în domeniul barocului literar, i-a rezervat decepția unei nerecunoașteri obtuze, una din sursele radicalizării progresive a orientării sale politice. Reluîndu-și în exilul francez, în calitate de colaborator al Institutului de cercetări sociologice, condus de Horkheimer, preocupările teoretice fundamentale, Benjamin aduce sistemului său de referințe, axat inițial pe actul poetic conceput în sens apodictic, o modificare de fond considerabilă, deși, în ultimă analiză, nu esențială. Textele importante din această perioadă sînt, în afara studiului cu o atitudine pronunțat militantă despre *Opera de artă în epoca reproductibilității ei tehnice*, două studii monografice concepute amplu, dar elaborate numai pînă în faza de « model », despre *Paris, capitala secolului al XIX-lea* și *Baudelaire*. Modificarea de fond se traduce aici, probabil și sub influența modalității literare practicate de Brecht, într-o închidere de perspectivă care, prin dispunerea concentrică a temelor în punct de fugă, permite elaborarea unui model, a unei « imagini dialectice ». Metoda strict imanentă, vehiculînd, ca principiu euristic, conceptul de marfă pentru detectarea « protoistoriei » metropolei capitaliste, aduce la iveală, cu o precizie implacabilă de preparat anatomic, o lume de infern, populată — receptacole ale unei conștiințe rareori străbătută de fulgerările lui Baudelaire — de idolatrii fetiști. Aici, sociologia a intrat într-un raport sintagmatic cu psihaaliza freudiană, orientare rămasă definitorie pentru școala de la Frankfurt, cu reprezentanții căreia, Horkheimer și Adorno, Benjamin a fost în relații susținute. Dar spre deosebire de ei, care au omagiat în persoana sa pe deschizătorul de drumuri, Benjamin a ascultat de un impuls revoluționar funciar care face ca « imaginile dialectice », generate de o experiență crucială, să depășească semnificația unor stricte modele. Perspectiva deschisă asupra infinitului din primele sale scrieri a suferit, prin modificarea, determinată de motive morale, a actului critic perpetuu, o polarizare care prezintă aspectul unei sciziuni. Concentrarea, urmărită cu toată energia unei spiritualități ieșite din comun, asupra motivelor infernale pe care a încercat să le localizeze într-un model aprioric, stă sub semnul extrapolării. Speranța — și aici se deosebește Benjamin de un Kafka creionat de el pătrunzător — este generată de tensiunea extremă a extrapolării teoretice, analogă — deși cu o diferență marcată în ce privește substratul spiritual — categoriilor negative din lirica modernă. Unei « eterne reîntoarceri », pe care o descoperă la Baudelaire ca expresie a uniformizării sistemului apercetiv, corelată cu experiența confundării perpetue cu mirajul emanat de lumea mărfii, Benjamin îi opune o formulă de reducere concepută ca o exorcizare a idolatrizării mărfii și, prin urmare, a satanismului « modern ». Pe plan social, echivalentul momentului de sinteză construit de Benjamin, ca virf de triadă hegeliană, în care extrapolarea capătă proporții de-a dreptul gigantice, este libertatea.

O completare indispensabilă a scrierilor teoretice și critice ale lui Benjamin o constituie cele două volume de corespondență editate în 1966 de către Theodor W. Adorno și Gerhard (Gershom) Scholem, principalii săi adresanți epistolari. Cum se întîmplă și în alte cazuri, austeritatea adeseori criptică, « ascetică », a

« imaginea dialectică », modelul iconic cu dense conotații materiale, constituie un caz particular al limbajului universal pe care Benjamin l-a formulat teoretic pornind, în mod semnificativ, de la traducerile sale din Baudelaire (*Tableaux parisiens*). Trebuie precizat însă că, pentru Benjamin, între imagine și limbaj există un raport strict antinomic, imaginea (respectiv alegoria), statică prin definiție, opunându-se actului perpetuu al limbajului (analog raportului dintre operă și actul critic perpetuu). Studiul intitulat sumar *Problema traducătorului* prezintă — ca « document uman » al unui demers de epuizare a perspectivelor analogice la care invită, cu o ademenire speculativă specifică, traducerea unui text poetic constituit printr-un alegorism negativ (« modernitatea » lui Baudelaire) — un aspect empiric, acela al confruntării propriilor posibilități de formulare cu un mediu principialmente refractar, ale cărui elemente, datorită funcționalității lor negative, generează o fenomenalitate ambiguă. Se impune deci, ca premisă a unei rezolvări absolute, realizarea ciclului permutațional prefigurată în nuce prin acea ambiguitate a elementelor care tinde efectiv spre reversibilitate (aspectul funcțional al « corespondențelor » lui Baudelaire); ceea ce implică o încărcare conotațională a axului vertical, semantic, în care rezidă perspectiva actului perpetuu, și deci a libertății limbajului. Generalizând aceste raporturi care, evident, rămân o schematizare inutilă atâta timp cât sînt lipsite de întregirea, de integritatea lor auratică, Benjamin a întreprins, pe cale silogistică, determinarea acestei aure, ceea ce nu i-a putut reuși, păstrînd datele problemei, decît recurînd la concepte esoterice. Valoarea acestui demers speculativ, comparabil și coextensiv actului critic perpetuu, rezidă în demonstrarea deschiderii imense pe care o prezintă realitățile lingvistice. Perspectiva limitării practice deschisă de acest text (în momentul elaborării sale, Benjamin era încă foarte apropiat de estetica romantismului german) prezintă însă, ca revers al tendinței ei dominante, o apetență către universalitatea limbajului dincolo de faptele de limbă (acei « *regard familial* » al lui Baudelaire), reversul semiotic al dominantei semantice. Reversul acesta, Benjamin l-a cunoscut și l-a cercetat, ca urmare a asimilării materialismului dialectic, ajungînd la o subtilă și ingenioasă dialectică a materialului (decantată în modelul matricial al « pasajelor » pariziene). Este o pierdere deosebit de regretabilă că cele două texte, care constituie, în formă elaborată, polaritățile extreme ale gândirii lui Benjamin, nu sînt corelate prin medierile pe care le-ar cere o abordare în sens coerent, ca sistem. Puntea fragmentară de legătură se conturează în reflecțiile dispersate printre scrierile critice și prin corespondență.

Raționalist în sensul unei spiritualități largi și neliniștite care îl apropie de Spinoza, dar și de Pascal, format la școala raționamentului riguros a neokantienilor și adept, la maturitate, al materialismului dialectic, Benjamin elimină din speculația asupra limbajului, căreia îi conferă o valoare ontologică, dacă nu esoterică, elementul de magie. Rezultatul ar fi un constructivism abstract, de nesfîrșite medieri, dacă nu ar exista, ca element polar, conștiința unei alterități neliniștitoare. Benjamin a combătut-o, ca moment de negație, sub forma fetișismului mărții și al puterii. Energiile cheltuite în această luptă constituie elementul la care trebuie să recurgem pentru a întregi perspectiva asupra operei sale, în acest sens doar aparent fragmentare, care a fost consacrată temei unei foarte vechi meditații, limbajului universal. În felul acesta, spectrul ei devine mai mult decît coerent, începe să iradieze.

PABLO NERUDA

UN IMENS ATELIER

Lumea artelor este un imens atelier în care toți lucrează și se ajută, chiar atunci când nu știu sau nu cred acest lucru. În primul rînd ne ajută munca celor care ne-au precedat, și se știe foarte bine că fără Gón-gora n-ar fi putut exista Rubén Darío, nici Apollinaire fără Rimbaud, nici Baudelaire fără Lamartine, nici Pablo Neruda fără toți împreună. Și dacă-i proclam pe toți acești poeți maeștrii mei, o fac din mîndrie, nu din modestie, căci ce-ar fi fost poezia mea fără lecturile asidue din ceea ce s-a scris în patria mea și în toate universurile poeziei?

POEZIA ESTE INSURECȚIE

Dacă am reușit să învăț o artă poetică, dacă am studiat o retorică, textele mele au fost singurătățile muntelui, miresemele tari ale miriștilor, viața invincibilă a cărăbușilor de aur care mișună sub trunchiurile căzute ale pădurii seculare, țesătura de nepătruns a lianelor de care atîrnă capsula de jad a fructelor tropicale, lovitura de secure ce doboară copacii falnici, ploile torențiale care s-au așternut peste copilăria mea, dragostea plină de lună, de lacrimi și de iasomie a adolescenței mele înstelate.

Dar viața și cărțile, călătoriile și războiul, bunătatea și cruzimea, prietenia și amenințarea m-au făcut să schimb de sute de ori veșmîntul poeziei mele. Mi-a fost dat să ajung și să trăiesc uneori cîteva zile, alteori luni și ani întregi, pe toate meridianele și în toate climele, mi-a fost dat să sufăr și să iubesc ca toți oamenii zilelor noastre, să iubesc și să apăr cauze profunde și nobile, să sufăr durerile personale și pe cele ale condiției umilite a popoarelor.

Poate că datoriile poetului au fost întotdeauna aceleași de-a lungul istoriei. Onoarea poeziei a fost întotdeauna să iasă în stradă, să ia parte la luptele vieții sociale. Poetul nu s-a temut că i se va spune insurgent. Poezia este o insurecție. Poetul nu se simte ofensat dacă este considerat subversiv. Viața depășește structurile și există coduri noi pentru sufletul său. Din toate părțile răsar idei, toate ideile sînt exotice, uriașe, trăim cu entuziasm mutațiile vieții sociale și spirituale a omului: primăvara este insurecțională.

Noi, poeții, urîm ura și declarăm război războiului.

Acum cîteva săptămîni am deschis recitalul susținut în inima New Yorkului cu versurile lui Walt Whitmann împotriva războiului. Tocmai cum-părasem în dimineața acelei zile un exemplar din *Firele de iarbă*. Cînd l-am deschis, în camera mea de hotel, cele dintîi versuri care mi-au căzut sub ochi au fost acestea:

*«Izgoniți temele de război,
izgoniți războiul !*

*De aici văd un spectacol care mă înfioară.
Să nu ne mai fie dat să privim
aceste negre trupuri mutilate.
Iadul și regele sîngelui
sînt pentru tigrii sîngeroși
și pentru lupii suri cu limba de-un cot,
nu pentru oamenii cuminți.»*

Versurile acestea au trezit un ecou instantaneu. Publicul care umplea sala s-a ridicat în picioare și a început să aplaude frenetic. Fără să-mi dau seama, repetînd cuvintele bardului Walt Whitman, atinsesem inima îndurerată a poporului nordamerican. Distrugerea satelor pașnice, napalmul care arde localitățile vietnameze au devenit palpabile mulțumită harului unui poet care a trăit în urmă cu o sută de ani și a blestemat în poeziile sale nedreptatea. Nu-mi pot dori altceva decît ca versurile mele să fie la fel de durabile, și tot așa de vii să fie toate versurile poeților, poezia de astăzi și cea de mîine.

EVENIMENTUL CEL MAI IMPORTANT DIN CARIERA MEA LITERARĂ...

Ador piețele. Primul lucru pe care l-am făcut la Șanghai a fost să dau o raită prin piață. La fel am făcut în Martinica, la Colombo, la Batavia. Piețele tropicale îmi răscolesc sufletul la fel ca fluturii și poeții tropicelor. Totul are culori violente și arome tulburătoare.

Dar piețele noastre, bâlcirile noastre, lipsite de splendoarea ecuatorială, au, în schimb, comori solide și savuroase, roade ale pământului și ale mării din sud.

Recunosc că, așa cum se petrec lucrurile de obicei și așa cum se petreceau și cu mine pe atunci, am privit cu atenție fructele și legumele ilustrate ale zonei centrale. Fără să văd pe bărbații și pe femeile care le vindeau. Niciodată nu mă oprișem să privesc furnicarul de oameni care transportă fructele și legumele, care descarcă și încarcă sacii, care umblă de colo colo în jurul acelei catedrale de verdeață.

Pînă cînd într-o zi a anului 1938 am avut o revelație pe care simt nevoia s-o împărtășesc tuturor.

Tocmai mă întorsesem din Spania. Eram invitat în tot felul de locuri ca să vorbesc oamenilor, să țin conferințe. Există o curiozitate foarte vie, acea binecuvîntată și nestinsă curiozitate a chilienilor care vor să cunoască și să știe totul.

Într-o zi de iarnă îmi amintesc că m-am întors acasă cu gîndul să mă culc imediat. Eram ostent și-mi pătrunsese frigul în oase. Deodată mi-am dat seama că la ora aceea eram așteptat într-un loc unde trebuia să țin o conferință.

Mi-am luat iute pălăria și pardesiul și am ieșit în fugă ținînd în mînă ultima mea carte. Am întins unui prieten cu mașină petecul de hîrtie pe care era notată adresa unde eram așteptat și am reușit să ajungem fără prea mare întîrziere.

Cînd am intrat în localul sindicatului, am trecut printr-un moment de grea cumpănă. Mi-am dat seama că mă aflam printre țărani nevoiași din zona centrală și că nu eram de loc pregătit să le vorbesc.

Am încercat aceeași senzație care mă tulburase la Madrid, cînd fusesem invitat la Universitate împreună cu Federico García Lorca, ca să citim din versurile noastre studenților de la Litere și, urcîndu-te în tribună, ne-am dat seama că nu eram înconjurați de un public literar, ci de sute de elevi de liceu care stîrniseră un vacarm nemaipomenit.

Federico s-a ridicat ca să vorbească și mi-a șoptit la ureche: «Pablito, cum o s-o scoatem la capăt?»

Aici, în fața țărănilor pălmași din zona centrală, nu era nimeni lîngă mine căruia să-i pot spune la ureche asemenea cuvinte.

M-am așezat în fața lor. Aveam cu mine doar cartea *În inimă, Spania*. În fața mea vedeam trăsăturile aspre ale fețelor, mîinile lor noduroase odihnindu-se pe spătarele scaunelor. Aproape toți purtau haine de lucru, veniseră direct de la cîmp și-și pusese războiul sub scaune și sub bănci.

Nu știam ce să le spun. Am început să le citesc din cartea pe care-o adusesem. Le-am citit acele versuri despre războiul din Spania în care se

concentrase atîta pasiune și atîta durere. Am citit aproape toată cartea, poezie cu poezie.

Niciodată n-am considerat că *În inimă, Spania* este o carte ușoară. Există în ea o preocupare acută pentru om, pentru adevărul însîngerat al martiriului. Dar nodul obscurităților nu este tăiat complet.

În mijlocul acelei tăceri ni se părea că înțeleg că va trebui să renunț definitiv la obscuritate și la multe alte prejudecăți artistice.

Totuși continuam să citesc. Am simțit dintr-o dată o îngrozitoare senzație de vid. Pălmașii mă ascultau într-o tăcere grea.

Cei care nu-i cunosc pe țărani noștri nu-și pot da seama ce înseamnă tăcerea chilianului. Este o tăcere pe care nu știi dacă trebuie s-o interpretezi ca pe un respect total sau o dezaprobare absolută. Fețele sînt indiscutabile. Orict te-ai strădui, nu reușești să descoperi nici un semn. Este tăcerea cea mai apăsătoare din lume. Este o tăcere de mahomedani care meditează în pustiu.

Cînd am terminat de citit, s-a produs evenimentul cel mai important din întreaga mea carieră literară. Cîțiva au aplaudat. Alții și-au plecat frunțile. Apoi toate privirile s-au îndreptat spre unul dintre ei, probabil președintele sindicatului. Omul acesta îmbrăcat la fel cu ceilalți s-a ridicat în picioare, continuînd să strîngă în palme speteaza scaunului din față, și mi-a spus privindu-mă drept în ochi: «Tovarășe Pablo, noi sîntem oameni uițați de lume, noi. . . pot să vă spun că niciodată n-am simțit o emoție atît de puternică. Am vrea să vă spunem. . .»

Și a izbucnit în hohote de plîns. Mulți dintre cei care se aflau lîngă el au început și ei să plîngă cu hohote. Atunci am simțit că mi se pune un nod în gît și m-am trezit cuprins de o emoție copleșitoare.

Se vorbește mult dacă poezia trebuie să fie așa și pe dincolo, dacă trebuie să fie politică sau nu, dacă trebuie să fie pură sau impură.

Nu mă pricep și nu mă amestec în asemenea discuții. Retorica și arta poetică a vremurilor noastre nu izvorăște din cărți, ci din aceste întruniri răscolitoare în care poetul își dă seama pentru prima dată că se află față în față cu poporul său. Aceasta nu înseamnă că cineva i-ar cere neapărat să scrie despre anumite lucruri. Cînd citesc unele observații ale criticii despre poezia mea, trebuie să pun în balanță multe asemenea fapte. Nu le pot invoca aici pe toate. E suficient să ne gîndim la evenimentul pe care l-am relatat mai înainte. Ce pagină literară poate cîntări mai mult în această balanță de care vorbesc decît impresionanta întrunire a țăranilor care au ascultat atunci poeziile mele despre Spania? Atunci am început să mă gîndesc la poezia socială. Mi-am dat seama că am de plătit o mare datorie față de țară și față de poporul meu».

În românește de ANDREI IONESCU

RAMURA FURATĂ

Ne vom strecura noaptea
să furăm
o ramură înflorită.

Vom sări zidul
în întunericul unei grădini străine,
două umbre în umbră. . .

Iarna încă nici n-a trecut
și mărul se arată
preschimbat pe neașteptate
într-o cascadă de flori mirositoare.

Vom pătrunde în noapte,
vom ajunge pînă la firmamentul ei tremurător
și mîinile tale mici, și mîinile mele
vor fura stelele. . .

Și în vrful picioarelor,
în casa noastră,
prin noapte și umbră,
va pătrunde odată cu pașii tăi
pasul mut al parfumului
și,
cu picioarele înstelate,
trupul limpede al primăverii.

TIGRUL

Eu sînt tigrul. . .
Te pîndesc în desişuri vaste,
vaste ca lingourile
de minereu topit. . .
Rîul alb creşte sub zăpadă. . .
Apari. . .
Goală, te scufunzi. . .
Aştept. . .
Atunci, dintr-un salt
de foc, de sînge, de dinţi,
dintr-o lovitură, îţi sfişii
pieptul şi coapsele.
Îţi beau sîngele şi-ţi rup membrele
unul cîte unul.
Şi rămîn priveghind
ani întregi în pădure
oasele tale, cenuşa ta,
nemişcat şi departe
de ură şi de minie,
dezarmat de moartea ta,
sfichiuit de liane,
nemişcat, în ploaie,
strajă neînduplecată
a dragostei mele ucigaşe !

CONDORUL

Eu sînt condorul — şi zbor
deasupra ta. . .
Şi, deodată, într-un şuiier
de vînt, de pene, de gheare,
mă reped şi te înalţ
într-un vârtej ameţitor
de uragan de gheaţă.
Şi te duc în turnul de omături,
în sălaşul meu negru. . .
Te duc — şi trăieşti singuratică,
şi te umpli de penet,
şi zbori deasupra lumii
nemişcată, în înălţime.
Condor — femelă, să trecem
de ziua aceasta roşie !
Să sfişiem viaţa
care se trece palpitînd !
Să ne înălţăm împreună
zborul nostru sălbatic.



LAUDĂ OMULUI

VIRGIL ALMĂȘANU

DETALII DINTR-UN PROIECT
DE LUCRARE MURALĂ





ULTIMA SCRISOARE

Îți spun adio astăzi,
dar vei fi cu mine mereu . . .
Te vei topi într-un strop de sînge,
ori vei fi un sărut
care-mi va mîngia fața,
ori vei fi ca un briu de foc
în jurul mijlocului meu . . .
Primește
marea dragoste
care a răsărit din viața mea
și care a găsit în tine,
asemenea unui explorator rătăcit,
oaze de miere și pîine.
Eu te-am întîlnit după furtună . . .
Ploaia spălase aerul,
iar în apă
au lucit picioarele tale
ca doi peștișori.
Adorato,
mă așteaptă luptele mele . . .
Voi colinda pămîntul,
îți voi zidi o peșteră,
și acolo
ostașul tău te va aștepta
pe un pat de flori.
Nu te gîndi
la furtuna care a trecut printre noi
ca un fulger fosforescent,
lăsîndu-ne arsurile ei.
Acum mă întorc
să lupt pe pămîntul meu,
și,
cum inima mea este acumă desăvîrșită
prin jertfa de sînge pe care mi-ai dat-o
pentru totdeauna;
și cum am
mîinile pline de finșă ta pură,
privește-mă,
privește-mă,
privește-mă pe mare
cît de vesel mă avînt în această luptă;
privește-mă prin noaptea
prin care navighez,
căci de mare și de noapte
sînt ochii tăi.
N-am plecat din tine
cînd m-am îndepărtat.
Acum îți voi mărturisi:
pămîntul meu va fi al tău . . .

Eu îl voi cuceri,
 nu numai pentru a ți-l dărui ție,
 ci pentru a-l dărui tuturor,
 pentru a-l dărui poporului meu.
 Jecmănitorul își va părăsi într-o zi cetatea,
 cotropitorul va fi alungat.
 Toate roadele vieții
 vor crește în palmele mele
 obișnuite de mult cu ogoarele,
 Și voi ști să mîngîi noile flori,
 pentru că tu m-ai învățat duioșia.
 Adorata mea,
 vei veni cu mine,
 să luptăm corp la corp,
 pentru că în inima mea
 trăiesc săruturile tale
 ca niște drapele roșii . . .
 Iar dacă voi cădea
 nu mă va acoperi numai pămîntul,
 ci și această mare dragoste
 pe care mi-ai dăruit-o
 și care curge în sîngele meu.
 Vei veni cu mine . . .
 Te voi aștepta în ceasul acela,
 în toate ceasurile te voi aștepta.
 Iar cînd va veni
 tristețea pe care o urăsc
 să-ți ciocănească la poartă,
 spune-i că eu te aștept . . .
 Iar cînd va veni singurătatea
 și-ți va cere să schimbi
 inelul pe care este gravat numele meu,
 spune-i singurătății
 să vină
 să stea de vorbă cu mine.
 Spune-i că eu a trebuit să plec,
 pentru că sînt un ostaș,
 și că te aștept
 acolo unde sînt,
 sub bice de ploaie,
 sub grindini de foc.
 Te aștept în deșertul cel mai arid,
 te aștept lingă lămiul cel mai înflorit,
 te aștept oriunde pulsează viața,
 unde se naște primăvara.
 Cînd îți vor spune:
 « Omul acesta nu te iubește »,
 adu-ți aminte
 că picioarele mele umblă prin nopți singure,
 că picioarele mele caută

picloarele tale mici.
 Iar dacă-ți voi spune
 că te-am uitat,
 dacă-ți voi spune chiar eu
 că te-am uitat,
 să nu mă crezi !
 Cine, și cum ar putea să te zmulgă
 din inima mea ?
 Și cine mi-ar mai primi singele,
 când eu ți l-am dăruit ție ?
 Dar,
 cu atât mai mult,
 nu pot să-mi uit poporul !
 Voi lupta pe fiecare stradă,
 îndărătul fiecărei pietre,
 iar dragostea ta mă va ajuta.
 Tu ești o floare
 care mă umple mereu cu aroma ei
 și care se deschide în mine
 pe neașteptate,
 ca o stea minunată.
 E noapte . . .
 O apă neagră
 și lumea adormită
 mă învăluie . . .
 Dar aștept aurora . . .
 Iar pînă atunci
 eu îți scriu atât:
 « Te iubesc ! » . . .
 Păstrează curată,
 înalță și apără
 dragostea noastră . . .
 O las în grija ta
 așa cum aș lăsa un pumn de pămînt
 plin cu semințe . . .
 Din dragostea noastră se vor naște vieți,
 din ea se vor împărtăși mulți.
 Poate că,
 într-o zi,
 un bărbat și o femeie
 asemenea nouă
 ne vor atinge dragostea,
 și ea va avea încă destulă putere
 ca să ardă miinile care o vor atinge ! . . .
 Cine am fost ?
 Asta n-are nici o însemnătate !
 Vor stinge acest foc, iar focul
 le va destăinui numele tău simplu
 și numele meu,
 numele pe care l-ai știut numai tu,
 pentru că,

pe pământ,
numai tu singură știi cine sînt,
și pentru că nimeni nu m-a cunoscut
așa cum mă cunoaște una singură
din mîinile tale;
pentru că nimeni n-a știut
nici cînd,
nici cum
arde inima mea.
Au știut-o doar ochii tăi mari,
a știut-o gura ta,
sînii și pîntecul tău
și sufletul tău
pe care l-am deșteptat,
pentru ca sufletul tău să cînte
pînă la sfîrșitul vieții . . .
Dragoste, te aștept !
Adio, dragostea mea, te aștept . . .
Adio, dragostea mea, te aștept . . .
Așa se termină această scrisoare,
fără nici o umbră de tristețe.
Pasul meu calcă sigur pe pămînt . . .
. . . Mîna mea scrie această scrisoare pe drum
și,
În mijlocul vieții voi fi totdeauna
alături de prieteni,
împotriva dușmanului,
cu numele tău pe buze
și cu un sărut care niciodată
nu s-a despărțit de sărutul tău.

În românește de AUREL COVACI

PABLO

L-am cunoscut pe Pablo Neruda, acum 20 de ani, la Castelul Dobris, din apropierea Pragăi, atribuit scriitorilor și artiștilor, casă de odihnă și de creație.

De pe atunci era nîmbat de o aură legendară. *Canto General* îl făcuse cunoscut lumii ca pe unul din marii ei poeți, rapsod modern al sîngeroasei epopei pe care o trăise și o trăia încă America Latină. Amplitudinea vocii, forța vulcanică a imaginii, vizlunea torențială, patosul direct, nesofisticat, al poetului angajat în lupta de eliberare a popoarelor oprite, apăreau insolite, unice, în arena poeziei contemporane.

Ceea ce adăoga o tentă romantic strălucitoare nimbului său poetic erau întîmplările eroice, aventuroase, prin care Pablo însuși trecuse de curînd: la instaurarea unei noi dictaturi în Chile, — patria lui — dictatură mai crîncenă decît cele anterioare, poetul fusese silit să se expatrieze. Nu o dată avea el să evoce în poezie, împrejurările dramatice ale fugii sale, pelsajele grandioase, sălbatece ale munților Anzi, pe care îl străbătuse, călare pe catîr sau pe jos, casele umile ale muncitorilor minieri și ale țărănilor, în care se adăpostise, căldura sufletească a celor care îl ocrotiseră și îl salvaseră viața.

Și acum se afla în exil. Locuia de mai multe luni la Dobris, unde l-am întîlnit. Castelul afectat scriitorilor era înconjurat de un parc imens, cu pașți, cu lac, cu arbori seculari al căror foșnet îl aud încă. În acel parc m-am plîmbat cu Pablo Neruda, cu Jorge Amado, care era și el nevoit, pe atunci, să trăiască în afara Braziliei. La mesele lungi de la demisolul Castelului, unde se afla sufrageria, am prînzit împreună și am stat multe ore la taifas.

În câteva rînduri, de-a lungul anilor, aveam să-l revăd la noi în țară. Ne aducea aproape unul de celălalt nu numai admirația și simpatia pe care l le purtam ci și relații de muncă: traducerile pe care le-am făcut din *Strugurii și Vîntul*, din *Odele Elementare*, *Estravagario*, *Navigări și Întoarceri*.

Aura legendară de care vorbeam mai înainte îl simplifica, îl « convenționaliza ». Prezența omului viu, în carne și oase nuanța, complica surprinzător și fericit imaginea personalității lui.

Trebuie spus că la prima vedere personajul ce se înfățișă ochilor noștri nu avea nimic romantic într-insul. Chipul prelung și cărnos, începutul de gușă, o solidă împlintare în pămîntul cel de toate zilele, privirea vag adormită și brusc deșteptată sub pleoapele mari, îl recomandau neștiutorului ca pe un posibil neguțător de covoare și giuvaieruri calpe, într-un bazar meridional. Numai după un timp, privirea scrutătoare și atentă la dimensiuni și particularități mai subtile, descoperea acvila aztecă, mîndria indiană în profilul cu nas prea drept, cu ochi prea înguști.

Tribunul mitingurilor populare, care galvaniza mulțimile cu cascada incandescentă a versurilor lui de șoc, se dovedea, « en petit comité », un causeur fermecător, un inepuizabil povestitor de peripecii reale și imaginare, un conviv bonom cu rablaisiane poște, gata să înghită și să laude, impresionantele cantități, pe care le îngurgita, din dulcile roade terestre.

Ceea ce încă nuanța personajul și îl dădea în ochii mei o simultaneitate de fațete, cubistă, era propensiunea spre joc și jocuri de societate, umorul și mai ales umorul negru, de sorginte suprarealistă, zestrea spirituală din tinerețe, pe care avea să o poarte cu sine mereu. Da, știa să se joace Pablo și cred că n-a uitat nici acum, cînd e încărcat de grave investiții diplomatice (dar diplomația nu l-a dăunat niciodată !) și de laurii premiului Nobel.

E multiform Pablo. E simplu și rafinat. Sub limpezimea de cristal a oceanului lui de poezie mișună monștrii adîncului.

Optimismul lui robust, vitalitatea lui neasemuită — vestmîntul lui somptuos are o dublură de mătăasă neagră, o căptușeală de noapte. Cîteodată se joacă de-a viața și moartea. Atunci se aud scîncete, țipete de copil care nu înțelege ce se întîmplă cu el. Dar asta nu l se întîmplă decît rar, în ceasuri de insomnie. De obicei fluviul devenirii poartă cu el pe acest mare copil avid de priveriști, curge, lat, împărătește, îi arată totul, și retina lui lacomă, vicleană, înghite spectacolul, păcălește Tîmpul.

Ceea ce Pablo vede, curge paralel cu viața și rămîne în « jocul secund », rămîne în amplă curgere epoeică sau cristalizat în miniaturile de jad ale sonetelor. Rămîn luptele tragice ale mulțimilor și călătoriile dragostei și obiectele cele mai umile, lucrurile simple și necesare: ceapa și lingura și pruna, proslăvite de poet cu smerenle.

Mă gîndesc că undeva, cîndva, în vreun vers de-al lui va clipi și lăcarna mansardei de peste drum, pe care Pablo, de cum a intrat în casa mea, și a privit pe fereastră, a înregistrat-o, încîntat de grația barocă a ghirlandelor de ipsos ce-o înconjoară, și a dat viață acelui ochi oval de geam, care lîncezea în neîlință, nevăzut de aproape un secol.

Rapsodul continentului vulcanic

« Prin venele mele se aud curgînd fluviile », declară Pablo Neruda într-un vers celebru — caracterizare perfectă a poeziei sale de cîntăreț al spațiilor vaste, al fluviilor « planetare », al abisurilor oceanice, al marilor iubiri și al marilor url, al marilor convulsii sociale contemporane.

Laurii premiului Nobel au încununat în sfîrșit opera uriașă a acestui Walt Whitman al timpului nostru, rapsod neîntrecut al continentului vulcanic și vulcan el însuși al poeziei, în erupția neconținută de peste o jumătate de secol.

« Mi-ai dat de toate, viață. / Ai înlăturat din calea mea zidul tăcerilor și al singurătății. / Mi-ai dat dragoste din plin, cu amîndouă mîinile; / mi-ai dat bătălii, bucurii. / Mi-ai dat totul. » Conștiința unui destin generos conferă poeziei lui Neruda un perfect echilibru și o plenitudine a exponenței: poetul se compară cu o antenă sensibilă la cele mai mici variații ale undelor cosmice, se simte în stare să capteze pulsul naturii și al mișcărilor sociale: « Sînt glasul acestui peisaj mort, / sînt înima acestui cer pustiu; / cînd merg pe cîmpie vîntul vuiște în sufletul meu. »

Împrejurările exterioare ale vieții i-au oferit neconținut posibilitatea îmbogățirii unei experiențe pe care a știut s-o transforme în poezie. Căci poezia este înțeleasă de Neruda ca o expresie directă a stărilor de spirit pe care le încearcă de-a lungul propriei existențe, poezia sa se naște din contactul direct și cordial cu obiectele naturii și cu evenimentele vieții sociale. De aici provine forța extraordinară a imaginilor, izbitor, memorabil prin caracterul lor întotdeauna concret, de aici provine fluiditatea și simplitatea, acel impresionant dar al elocinței, curgerea firească, spontană a discursului poetic. « Am înțeles curînd, mărturisește el într-o scurtă autobiografie, că munca mea creatoare trebuia să fie organică și totală, astfel încît poezia să fie ca propria mea respirație, un produs natural al existenței mele, rezultat al creșterii mele firești ». Neruda aparține familiei poezilor naturali, antei, a căror putere stă în legătura permanentă cu pămîntul, comunitatea umană și aspirațiile acestora. Cînd se spune despre el că este un rapsod al Americii latine, caracterizarea nu are nimic convențional: prin însăși natura înzestrării, Neruda este într-adevăr glasul cel mai autorizat să exprime întregul continent latino-american.

Evoluția poetului are loc în limitele trăsăturilor constante ale poeziei pe care am numit-o antei. Este o evoluție care ilustrează acea miraculoasă capacitate de înnoire fără pierderea identității, acea unitate în varietate pe care numai poezii cu resurse inepuizabile o pot realiza. Istoria literară înregistrează o evoluție a lui Neruda de la poezia romantică sentimentală a primelor poeme de dragoste, la poezia mitologică din volumul *Residencia en la tierra* (Cu reședința pe pămînt), la poezia de factură suprarealistă și expresionistă din *España en el corazón* (În inimă, Spania), la poezia profetică cu ecouri whitmaniene din *El canto general* (Cîntecul general), la poezia care primește și transmite mesajul elementar al lucrurilor simple din *Odas elementales* (Ode elementare), pentru a reveni la poezia de dragoste de o intensitate unică din ultimele volume.

Cîteva evenimente marchează momentele principale ale acestei evoluții: călătoriile în Extremul Orient (1926—1934), în calitate de reprezentant diplomatic

al țării sale, stabilirea în Spania în primii ani al războiului civil, apoi în Franța și Mexic; în sfârșit, participarea la viața politică chiliană (în 1944 devine membru al Partidului Comunist și este ales senator; între 1948 și 1952 e silit să se exileze în urma criticilor aduse dictatorului González Videla, după care din nou face înconjurul lumii) și în general participarea activă la viața politică a timpului nostru, prin opere de o exemplară atitudine civică. Începînd cu volumul *În inimă, Spania* poezia lui Neruda devine o poezie politică militantă. Dintre momentele amintite, cel mai important este fără îndoială momentul în care Neruda trăiește experiența dramatică a războiului civil spaniol. Din 1938, cînd publică *În inimă, Spania*, și pînă astăzi, Neruda este poetul angajat în slujba unei cauze, poetul care se folosește de vers ca de o armă politică. « Unde-i Iliacul? / Unde-i metafizica împodobită cu flori de mac? - Și unde-i ploaia care bate-n geamuri / umplînd văzduhul de păsări? » se întreabă el cu gravitate într-un poem din acest volum, pentru a arăta apoi că motivul renunțării la poezia inocentă a naturii și a iubirii este drama cumplită a poporului spaniol: « Privești casa distrusă, / privești Spania sfișiată. / Veniți să vedeți singele curgînd pe străzi, / veniți să vedeți singele curgînd pe străzi / veniți să vedeți singele curgînd pe străzi! » Este momentul care marchează în creația lui Neruda trecerea de la poezia senină de dragoste și de la poezia naturii în descompunerea haotică din volumul *Cu reședința pe pămînt* la o poezie în care se stabilește o unitate dialectică om-natură, o sinteză a vieții biologice cu istoria ce culminează în acea epopee modernă a Americii latine intitulată *Cîntecul general*, la o poezie a conștiinței politice și a răspunderilor omului în fața istoriei.

Anii petrecuți în Spania republicană sînt hotărîtori pentru destinul său artistic: în focul luptelor pentru apărarea Republicii îi apare limpede necesitatea angajării politice. Tot atunci își precizează concepția estetică generală. Reafirmîndu-și înclinațiile romantice (« Am o concepție dramatică despre viață, o concepție romantică. Nu pot exprima decît ceea ce atinge straturile profunde ale sensibilității mele. ») într-un articol intitulat semnificativ *Despre o poezie impură*, Neruda mărturisește preferințele și sentimentele care-i definesc viața și opera: « Este foarte necesar, la anumite ore ale zilei sau ale nopții să observi cu luare aminte obiectele care se odihnesc: roțile căruțelor care au făcut drumuri lungi prin praf și glod, transportînd roadele pămîntului, sacii de cărbuni așezați în grămezi, butoalele, coșurile, uneltele dulgherului. Din contemplarea lor înveți să înțelegi contactul omului cu pămîntul, care este cea mai bună lecție pentru torturatul poet liric. Suprafețele uzate, luciul pe care mîna omului l-a lăsat pe unelte, atmosfera uneori tragică și întotdeauna patetică a acestor obiecte trezește o atracție salutară pentru realitatea materială a lumii. Aceasta este poezia pe care o caut (. . .) Și să nu uităm melancolia și sentimentalismul, astăzi considerate desuete, aceste perfecte fructe impure ale unei calități de cîțva timp uitate, în actuala atmosferă de frenezie livrescă: razele de lună, lebăda pe ape în asfințit — elemente poetice fundamentale și indispensabile. Cîne fuge de prostul gust riscă să înghețe ».

Puține texte posedă o încărcătură atît de mare de profesiuni de credință. « Secretul » lui Neruda se dovedește a fi foarte simplu: poezia izvorăște din contactul activ și cordial cu obiectele, dintr-o conviețuire în care poetul și obiectele se întrepatrund și se revelează reciproc. Obiectele sînt pentru Neruda însufleșite, au o valoare existențială, poartă semnele prezenței omenești. Între ele și poet se stabilesc puternice legături emoționale, culturale, sentimentale. Lipsit de obiectele familiare, care constituie mediul său ecologic natural, Neruda mărturisește că se simte stingher și primul lui gînd este să adune în jurul său altele noi. Este o insașiabilă foame de obiecte, care stă la originea numeroaselor colecții ale poetului. Atmosfera obiectelor este pentru el « întotdeauna patetică ». De aici reabilitarea programatică a

sentimentului : cine fuge de prostul gust riscă să înghețe. Poezia sa va fi realistă, impură, senzuală, va avea « consistența lemnului a fierului, a grîului, a apei, a florilor », va pătrunde în profunzimea lucrurilor printr-un « act de iubire ». Într-un autoportret din alt articol programatic publicat în aceeași perioadă se vede ca un vînător nocturn care, posedat de beția cosmică, își scrie înfiorat « cîntecele de lavă și neguri », și din nou vorbește de imposibilitatea purității, a poeziei « artistice », aseptice, și preconizează o « poezie a singelui », capabilă să înregistreze bătăile inimii, o poezie a interiorizării sentimentale, a captării intimității materiei printr-o identificare totală cu forțele naturii. Această estetică romantică din anii petrecuți în Spania poate fi aplicată întregii sale opere : comandamentele poeziei politice de mai târziu nu-i vor schimba structura.

Referindu-se la volumul *Cu reședința pe pămînt*, care este un imn închinat naturii și perpetuei sale primeniri, precum și poeziei ca singură momentană salvare de la moartea generală a naturii, într-o prezentare a lui Neruda din 1935, Federico García Lorca observa cu acuitate că acesta « este un poet mai aproape de moarte decît de filozofie, mai aproape de durere decît de inteligență, mai aproape de sînge decît de cerneală. Este un poet ce cîntă melodii misterioase pe care din fericire nici el nu le poate descifra ». Intuiția lui Lorca rămîne valabilă și pentru epoca ulterioară, de abordare conștientă a temelor politice : forța irezistibilă a poeziilor lui Neruda stă în capacitatea de a surprinde relații ascunse, nebănuite, subtile între fenomenele cele mai banale și aparent arhicunoscute. Numai o sensibilitate privilegiată ca a lui, deprinsă din copilărie cu un limbaj de semne și senzații infrasensibile, poate capta relațiile dintre lucruri ce par a nu avea nici o legătură, poate auzi șoapte pe care nimeni nu le poate percepe, poate bănuî prefaceri pe care numai într-o stare de transă le poți distinge, și pe care, cum spune Lorca, din fericire nici el nu le poate descifra. În acest sens trebuie înțeleasă afirmația că Neruda este mai aproape de natură (de sînge, de durere și moarte) decît de inteligență, de filozofie. Cu atenele unei sensibilități de o rară finețe, poate pătrunde dincolo de rațiune, de relațiile cauză-efect, și poate cuprinde într-o viziune totalizatoare o multitudine de fenomene în desfășurare simultană, poate armoniza contrariile : ura și iubirea, viața și moartea, entuziasmul și melancolia.

Nostalgia după starea de maximă splendoare vitală, după acea vîrstă a începuturilor, cînd omul conserva intactă legătura cu elementele naturii, este caracteristica esențială a viziunii sale poetice. Pe acest naturalism fundamental se grefează notele romantice, suprarealiste, expresioniste și de realism social de mai târziu : « Nu-mi place să vorbesc despre poezia mea. De fapt, înțeleg foarte puține lucruri în acest domeniu. De aceea mă refugiez în amintirile copilăriei. Poate că din peisajele copilăriei : plante, clipe de singurătate, de viață intensă, ies adevăratele, secretele și profundele tratate poetice pe care nimeni nu le poate citi pentru că nimeni nu le-a scris. Poezia se învață pas cu pas printre lucruri și ființe, fără să te îndepărtezi de ele, ci dimpotrivă îmbrățișîndu-le pe toate cu o dragoste oarbă ». Pentru Neruda, poet este cel ce simte forțele obscure ale actului creator, venite din străfunduri, îninteligibile, cel ce simte materia în gestație. Captarea acestei materii printr-un act de iubire, identificarea cu elemente primare, instinctive, iraționale, mai mult intuite decît gîndite, îl face să disprețuiască medierile culturale, căutările intelectuale. Gîndirea sa nu este analitică, ci analogică, posedă o cauzalitate proprie, mai bine spus o dialectică a simultaneităților revelatoare. Rezervele exprimate față de literatura filozofică a lui Borges sînt în cel mai înalt grad caracteristice pentru poziția antimetafizică a lui Neruda. Cu o expresie pe care îl însuși o folosește vorbind despre Quevedo, se poate spune că metafizica lui este *immensamente física*, este mai curînd o fizică poetică. Rîndurile în care își manifestă discrepanța față de Borges merită

să fie citate în întregime; ele constituie o altă prețioasă profesiune de credință, care poate sta alături de aceea privind « impuritatea » poeziei: « Mi se pare că Borges este preocupat excesiv de problemele culturii (. . .) Mie îmi plac vinurile, dragostea, suferințele și cărțile, ca o mîngiere pentru inevitabila singurătate a omului. Ca interpretare a lucrurilor, mai potrivită decît viziunea culturii mi se pare o cunoaștere fără antecedente, o absorbție fizică a lumii (. . .) Văd din ce în ce mai puține idei în jurul meu, și tot mai multe trupuri, soare și sudoare umană ». Această cunoaștere fără antecedente, această absorbție fizică a lumii ar echivala cu o instalare în Inima universului material, printr-un salt de simpatie cosmică. Conștiința poetică a lui Neruda este o conștiință totalizatoare, care aspiră să înglobeze întreg universul de obiecte printr-o revelație subtilă și simultană. Expresia este inevitabil metaforică, obscură și oraculară, contrariile se contopesc, componentele conceptuale se închețosează prin polisemii, instabilitate semantică și împletire indisolubilă cu elementele senzoriale, ritmice și sentimentale.

Un critic latino-american, Emir Rodríguez Monegal, și-a intitulat cartea închinată lui Neruda *Călătorul imobil*, vrînd să arate prin acest titlu că, în pofida numeroaselor călătorii pe toate meridianele, poetul a rămas credincios viziunii cosmice dobîndite în copilărie, aceea pe care i-o oferă peisajul zonei sudice din Chile. Unul din cel mai universal poet al timpului nostru ar fi totodată foarte local; prizonierul lumii de imagini pe care i le furnizează lucrurile și ființele întîlnite în copilărie. La un poet « natural » cum este Neruda, este firesc, de altfel, ca obiectele asupra cărora s-au fixat primele impresii să capete o însemnătate capitală pentru constituirea universului imagistic. Într-un prolog la ediția de opere complete, confirmînd această interpretare, Neruda scria recent: « Pentru a ști și a povesti, și a povesti pentru a ști, trebuie să încep astfel această poveste cu ape, plante, păduri, păsări, sate, fiindcă aceasta este poezia, cel puțin poezia mea. . . Eu ies la cîmp în căutarea poeziei. Merg și tot merg. Mă pierd pe potecile dealului Nielöl. Rămîn singur, buzunarul mi-e plin de scarabei. Într-o cutie am pus un pănjen păros pe care l-am prins în pădure. Cerul nu se vede. Pădurea e umedă, alunec pe covorul de frunze, țipă o pasăre: țipătul ireal al păsării Chucuo. La picioarele mele văd deodată picături de sînge: cițiva gîndăcel roșii care fug speriați. Pe lingă urechea mea trece un gugustluc bătînd repede din aripi. Mai sus, în ramurile copacilor, alte păsări rid de mine cu hohote răgușite. Găsesc cu greu poteca. S-a făcut tîrziu ».

Trăsăturile peisajului chilian din sud pot fi identificate cu ușurință în opera lui Neruda. Natura sălbatecă a acestui reglun, ale cărei transformări ciclice oferă un spectacol de o permanentă violență, a lăsat urme de neșters și constituie motivul central, termenul de comparație predilect, izvorul asociațiilor și viziunilor din întreaga sa operă. Deopotrivă generatoare și distructivă, geografia acestei regiuni cuprinde, într-o aglomerare prodigioasă, păduri virgine, munți și ocean, o vegetație luxuriantă, umiditatea germinației și a putrefacției, ploii torențiale și vînturi devastatoare. Această aglomerare prodigioasă de imagini care ne trimit la peisajul natal apare constant în opera lui Neruda, într-o mișcare vertiginosă specifică imaginației sale mitologice. În cunoscuta autobiografie din *Cîntecul general* afirmă că poezia este pentru el « o poveste cu ape, plante, păduri, păsări » etc.: « Primul lucru pe care l-am văzut / au fost copacii, ripele împodobite / cu flori de o sălbatică frumusețe, / teritoriul umed, / păduri care luau foc în miezul iernii. / Copilăria mea: pantofi uzi, trunchiuri căzute, / mîncate de ploii, și de liane, și de scarabei. » Această natură prodigioasă a zonei sudice are asupra lui efectul unei beții, după cum mărturisește în prologul amintit: « Să fi avut vreo zece ani cînd am devenit poet. Nu scriam versuri, dar natura îmi dădea o senzație de beție. Mă atrăgeau păsările, scarabei, ouăle de potîrniche. Ce miracol să dai peste scarabei negri și

lucioși, cu sclipiri de țeavă de pușcă. Eram uimit de perfecțiunea insectelor. » Din această beție și ulmire în fața naturii vor ieși mai târziu *Odele elementare*. Fascinația naturii creează tendința de identificare cu forțele telurice, de imitare a ei în procesul creației, de concepere a poemelor ca și cum ar fi manifestări directe ale unei energii naturale. Obiectele concrete sînt asociate liber, rupte adesea de contextul lor normal, dar niciodată rupte complet de realitate. Dacă Neruda se desprinde de realitatea obiectivă, o face pentru a aprofunda realitatea internă, acea realitate generatoare de realități pe care o descoperă încercînd să pătrundă în nucleul germinativ al creației. Imaginația lui este senzuală și cînestezică, tinde spre o maximă materializare, concretizare și mobilitate a reprezentărilor. În limitele acestei imaginații mitologice. Neruda postulează un realism, nu o evaziune estetică.

S-a observat că numeroase poeme ale lui Neruda pleacă de la un stimul natural. Inspirația îi este întotdeauna declanșată de elementele naturii : de pămînt, de apă, de păduri, de păsări. Pietre, copaci, insecte — regnurile își dispută întîietatea. Cu aceeași îndreptățire se poate spune despre Neruda că este un poet teluric, că este un poet oceanic sau fluvial, că este un poet al pădurilor virgine sau al pampasului, al eternelor metamorfoze ale materiei. Pămîntul are în poezia lui semnificația germinației : este mamă, este femele, este sacralizat ca zeitate feminină. S-a vorbit pe bună dreptate de o pangeofilie în poezia lui Neruda, și de o viziune fundamental erotică. Iubirea este liantul obiectelor pe care aspiră să le capteze într-o simultaneitate organică, ajungînd, cum singur spune, la o « poezie aglomerativă în care toate forțele lumii să se poată uni și epuiza ». Sedus și stăpînit de forțele cosmice, poetul suspendă conștiința analitică, aceea care pentru a cunoaște descompune universul, și în schimb dă frîu liber conștiinței intuitive care-i procură revelații comunicabile metaforic, prin fabulații mitologice.

La această poetică a întrepătrunderii intime cu forțele naturii se adaugă începînd cu *În inimă*, *Spania* și *Cîntecul general*, o poetică a participării la viața politică, căci « onoarea poeziei a fost întotdeauna să iasă în stradă, să ia parte la luptele vieții sociale ». Iată, bunăoară, o carte din 1960, *Cîntece de luptă*, dedicată martirilor portoricani și eroilor revoluției cubaneze. În prolog Neruda își reafirmă atitudinea de poet angajat, conștient de răspunderile pe care trebuia să și le asume în fața istoriei : « Cei care mi-au reproșat faptul că am transformat poezia într-o armă de luptă îmi vor aduce reproșuri și de acum înainte. În aceea ce mă privește, îmi asum încă o dată, cu deplină mîndrie, datoritiile de poet adevărat. Căci poezia a avut întotdeauna puritatea apei și a focului, care totuși spală și ard. . . Atît de mult au suferit popoarele noastre, încît, chiar dacă le dăm tot ce avem, nu le vom putea da atît cît merită. Am semnat un tratat de iubire cu frumusețea, dar și un tratat de sînge cu poporul meu. »

ALEXANDR TVARDOVSKI

E IULIE. . .

E iulie, culmea de sus.
Aminte un ziar și-a adus,
Ori, poate că mult mai curind,
Lumina ușor scăpătînd
Și-un semn, poate cel mai discret,
Un cîntec de cuc prin brădet,
Un ultim ecou depărtat.
E teiul de floare-ncărcat ?
Cîntat e ce-a fost de cîntat,
S-au spus cîte fost-au de spus,
Din an jumătate s-a dus —
E iulie — culmea de sus.

EU ȘTIU . . .

Eu știu că nu am nici un fel de vină
Că le-a fost dat la mulți să nu revină
Din foc — nu, remușcarea nu mă-ncearcă
Nici chiar la gîndul că prin vreo-ntîmplare
Puteam să-i scap, dar n-am fost eu în stare —
Nu, nu — și totuși . . . parcă . . . parcă . . . parcă . . .

CÎȚI ANI . . .

Cîți ani pot fi de cînd același vis
Revine, repetat aproape-ntocmai ?
Se face că, întors de la război,
A doua oară intru-n facultate,
Și iar încep necazurile școlii :
Stătutele tratate de tocit
Și plictiseala, teama și rușinea
Să nu mă fac de ris în cea de-a doua
Sau cea de-a treia tinerețe-a mea.
Cînd mă trezesc din somn, mă bucur sincer
Că toate-acele griji au fost un vis —
Dar vine fără greș apoi tristețea.

... La drum port și eu, ca oricare,
 Tot ce-aș putea numi confort,
 Prin lumea largă ca o mare
 Ce urlă dincolo de bord.
 O simt: deasupra mea adie
 Și parcă-mi fulguie la geam
 Ca o viornă pustiie
 Ce-a răbufnit când n-o doream.
 I-e glasul tulbure de teamă:
 Dezastrul pîlpîie mocnit.
 Și-o simt aceasta mai cu seamă
 Pe drumul drept spre răsărit. . .

Să dorm? Nu-mi arde deocamdată.
 Cu ziua n-am de gînd s-o-nchei
 Cît noaptea-i încă luminată
 De strălucirea Moscovei.
 Mi-ajunge încă banca moale.
 Mi-e gîndul încă înapoi.
 Mai e de mers destulă cale
 Pînă va trece pe sub noi
 Mărețul Volgăi drum de apă.
 Și depărtările de fum
 Abia de-acolo au să-nceapă
 Și-au să ne-ntîmpine pe drum.
 Și-această scară de traverse,
 Tăind cîmpia transversal,
 Urca-va dealurile șterse
 Ce stau de strajă la Ural.
 Apoi, sucită-n serpentină,
 Uralul darnic în oțel,
 Părinte-al celor două șine
 Întinse-n zare paralel.
 Și vom lăsa-ndărăt Uralul
 Și-n alt tărîm ne vom trezi,
 Apoi vom ocoli Baicalul —
 Și-aceasta ne va cere-o zi.
 Baicalul, dincolo de care
 Un alt hotar ne va-mbia
 Și-apoi o nouă depărtare,
 Schimbată-n alta după ea,
 Și-n alta iarăși, mult mai vastă,

Fragmente din poemul ZA DALIU — DAL'.

Necunoscută pînă-acum,
Ce-o să-și îngheșue-n fereastră
Profilul tulbure de fum. . .

Și-abia atunci va fi momentul,
Ajunși la capăt, să vedem
Cu ochii noștri Orientul
Rivnit și-ntr-adevăr Extrem. . .

. . . Pornitu-i cel mai greu din toate.
Ai prins cu trudă-ntiul vers.
Dar parcă merge. Da, se poate, —
Ba-ți mai și place cum a mers !
Și-odată calea începută,
De-i dai tot sufletul în dar,
Chiar ea te poartă și te-ajută
Să bați hotar după hotar.
Condeiu zboară pe hirtie
Și simți că toate-ți merg din plin:
Se-ncinge flacăra zglobie
Și spornic duduie-n cămin.
A ta-i acuma lumea toată:
Îți bate inima mai des,
Iar tîmpla-ți arde-nfiorată
Și-ți dau imaginile ghes. . .

. . . Ai crede că-i o glumă proastă.
Impasul, totuși, a venit.
Și-abia acuma e-o năpăstă
Să fii bolnav și obosit —
Cînd ai nevoie ca de aer
De tinerețea ta dintii,
Să nu te resemnezi c-un vaier,
Trecutului să nu-i rămii
Dator cu ce erai în stare
Și-acuma simți că nu mai ești,
Ci ca să fii-n continuare
Fidel mîndriel bărbătești
Din anii-ntîiilor elanuri
Cînd, larg la suflet și deschis,
Luai drept ciorne vagi și planuri
Tot ce-apucaseși a fi scris;
Cînd, pus pe darnică risipă,
Cutezător și temerar,
Nici nu-ți trecea prin gînd o clipă
Că poți avea și tu hotar;
Cînd faima nu dădea năvală
Și-aveai o mîle de idei,
Și beai din simplă fandoseală,
Nu pentru că-ți plăcea să bei;
Cînd munca de-o numeai povară,
Voiai cel mult să te răsfeți. . .

Abia acum ți-e necesară
Văpaia dusei tinereți l. . .

. . . E-n stare oare să-nțeleagă
Vecinul de cușetă-acum,
Cu ce elan de-o oră-ntreagă
Îmi tot repet că sînt pe drum ?
Că m-aș putea opri-ntr-o doară
Și-aș fi în elementul meu
Indiferent la care gară
Din cîte are-acest traseu ?

Mă pot simți oriunde-acasă.
Eu sînt ca noul locatar
Căruia « spațiul » i-a dat casă:
El ia orice și nu-i mai pasă
Cînd are bonu-n buzunar.
Nu, nu mă tem de depărtare
Și-un loc pe care nu-l străbat
Eu îl resimt ca pe-o frustrare
Din ce putea să-mi fie dat.
Sînt gata să-mi răsfir prin lume
Flămînda inimă, zorit,
Vreau dintr-odată marea-n spume
Și munți, și codri fără nume,
Nord, sud, apus și răsărit;
Și apele ce dau năvală
În stepa-ntinsă-n patru părți,
Orașul anilor de școală
Și cel văzut numai pe hărți;
Și-acel tărîm ce-o să se-arate,
Și-acel spre care, recules,
Pe urmele cicatrizate
Mă-ntorc în sinea mea ades. . .

... — E ea ! Și largă-n dreapta noastră
Urmindu-și vechiul ei făgaș,
O contemplam de la fereastră
Ca pe-un spectacol uriaș.
Cum nu vedeam vreun pod aproape,
Credeam că trenul de oțel
Va trece-n zbor aceste ape,
Strîngîndu-și roțile sub el.
Dar cumîntit, cu-n fel de vaier,
El fu literalmente supt
De podul suspendat în aer,
Cu Volga strînsă dedesubt.
Și prin tunelul lui de fier se
Lăsă purtat, cutremurînd
Bubuitoarele traverse

Cu toate roțile pe rînd. . .
Fără-a privi-o pe-ndelete,
O și lăsarăm înapoi,
Dar ea din clipa-aceea stete,
Nemaiplecînd de lîngă noi.
Statornicită-n conștiință
Și obsedantă dacă vrei,
Ea nu ceda cu ușurință
Niciunei alte frumuseți
Solida ei prioritate
Impusă-n vorbe și idei:
Nici zărilor desfășurate
La nesfîrșit din stînga ei;
Nici aroganței și puterii
Acelor fluvii care sparg
Pămîntul miticei Siberii,
Purtîndu-i gloria spre larg;
Nici altor țări și peisaje,
Nici vremii duse de la noi ,
Nici nou născutelor orașe,
Luate parcă-ntr-un război;
Nici planurilor îndrăznețe
De explorare-n univers,
Nici amintirilor răzlețe
Pe care timpul nu le-a șters. . .
Ea ne prinsese ca-ntr-o mreajă
În stăpînitul ei tumult,
Cu-aceeași ne-nțeleasă vrajă,
Știută bine mai de mult,
Cînd, încă necunoscutoare
A strălucirii ei de-acum,
Cu demnitate și grandoare
Își despica prin lume drum. . .
În ea sînt șapte mii de ape:
Și cele care și-au ales
Un drum năvalnic prin hîrtoape,
Și leneșele de pe șes.
Și toate-și duc cu hotărîre
Spre ea prinosul filial,
Lăsînd pe glob acele dîre
Între Valdai și-ntre Ural.
Și-acum cu multele ei neamuri
Îmbrățișate-armonios,
Ea pare-un trunchi cu mii de ramuri
Ce freamătă culcate jos.
Și dacă-n albia cea mare
Ființa parcă li s-a șters,
Din valul Volgăi nu dispăre
Nimic din ce-a-nțilnit în mers.
E-ntipărită-o jumătate
Din Rusia pe fața ei:

Păduri și munți, și stepe late,
 Grădini și parcuri cu alei,
 Bătrâne sălcii riverane
 Foșnindu-și crengile domol
 Și-acele ziduri suverane
 Ce dau Kremlinului ocol,
 Orașe, sate, catedrale,
 Uzine, turle de foraj,
 Și poduri câte-i ies în cale
 În lungul ei vagabondaj,
 Tot ce-o atrage și-o desfată, —
 Până și-acel așezământ
 Unde-ai aflat întâia dată
 Că este-o Volgă pe pământ. . .
 Și aducându-i cuvenitul
 Salut, e greu a nu-ți fi spus
 Că Volga leagă Răsăritul
 Pe totdeauna de Apus;
 Că două, laturile țării
 Prin ea devin un trup comun,
 Că ea-i o șiră a spinării,
 Un ax al solului străbun.

. . . Doar stînci, și pini, și-ntunecime. . .
 Mesteceni goi și somnoroși. . .
 Și toate-n jur par să exprime
 Un greu și nerostit reproș
 Venit din nu știu ce vechime.

Pământ cu geruri și ninsori,
 Cu verste lungi și fumuri rare,
 Pentru puțini din muritori
 Ai fost o vatră primitoare !

Puteai fi și tu-acel pământ
 Ce nu-l uităm la rău și bine,
 Ca stepele cu drumuri line,
 Ca țărnul legănat de vînt,
 Sau ca Zagorie pentru mine. . .

Tărîm sălbatic și posac,
 Pe tine timpul nu te schimbă,
 Trecu un veac, veni alt veac —
 Tu, cu reproșul tău pe limbă.

Tu cîinți și-acum la cei ce vin
 C-un dor ce nu se mai alină,
 Pe-acel hoinar din Sahalin
 Și temnița alexandrină.

Același duh semeț l-aud
 Și-n cîntecele tale-n care
 Irtișul năvălind din sud
 Se-avîntă liber către mare.

Tu ai din toate, cu prisos;
Îți mai lipsește, poate, una:
Un cântec nou și viguros,
Să te colinde ca furtuna.

Să umple codri și poteci,
În patru vânturi să răzbată,
Ca inimile noastre-n veci
De tine-alătura să bată.

Ar fi un dar de neuitat
Și cinstea-aș socoti-o mare
Un singur vers de mi-ar fi dat
Să-l scriu în noua ta cîntare. . .

. . . Da, vremea o să-și ceară plata.
Și totuși, nu mă dau bătut,
Cît drumul nu e încă gata
Și sînt destule de văzut.

Cînd, pentru ce mi-e dat a scrie,
Din lume-atîtea culesei,
Că nu-s mai slab în avuție
Ca mulți din cei de anii mei.

Nu, viața nu mi-a pus măsură
Și nu mi-a refuzat nimic.
Mi-a dat lumină și căldură
Din plin, de toate — și de mic.

Și basmele la gura sobei,
Și cîntecul mîngietor,
Și sărbătorile cu popii,
Și cele noi, cu șartul lor.

Și iernile cu ger și dîre
De sănii vechi printr-un bugeac
Cutremurat în coborîre
De plăsmuirea-acestui veac.

Și primăverile pe cîmpuri,
Cu mări și gîrle pe izlaz,
Cu pinii rășinoși pe dîmburi,
Cu ouăle de broască-n iaz.

Și verile cu ploi și rouă,
Cu fragi și mure-ntre copaci,
Cu lacrima pe-o carte nouă,
Citită-n luncă după vaci,

Și supărarea și povara,
Și micul vis justițiar,
Și tălpile desculțe vara,
Și școala cercetată rar.

Și sărăcia, ce-o văzură
În preajmă ochii mei, de mic. . .

Nu, viața nu mi-a pus măsură
Și nu mi-a refuzat nimic.

Nici, dată din belșug, tăria,
Nici sănătatea mea de fier,
Nici dragostea și prietenia,
Dintiile, ce vin și pier;

Nici fumul gloriei ușoare,
Nici versul sprinten sau domol,
Nici vorbele scînteietoare
Prin aburii de alcool,

La un taifas cu creatorii,
Sclipind de vervă-n tot ce spun
Pe seama proaspetei istorii
Și-aleg ce-i rău de ce e bun. . .

Fiind mereu cu cei ce-ndură,
Nu m-au găsit la adăpost
Toți anii grei prin cîți trecură:
Treizeci, cu marea cotitură. . .
Și patruș'unu. . . Și-au mai fost. . .

În românește de IOANICHIE OLTEANU

ALEXANDR TVARDOVSKI

Poetul contemporaneității

În binecunoscutul poem *Vasili Tiorkin* există un episod interesant: descriind trecerea armatelor peste Nipru, poetul se gîndește că, în viitor, se va găsi cineva care să cînte « în versuri solemne » clipele acestea glorioase, pentru a adăuga pe loc: *Poate chiar să pomenească / Cineva de-acest popor / Într-o doină voinicească, / Într-un cîntec viitor, / Despre sînge, foc, suspine, / Despre neuitata zi. . . / Dar desigur fără mine / Tot ce-a fost — el nu va ști. / Cîntecu-ăsta, n-o să-mi fie / Dat să-l duc la capăt eu ? / Mult mai mult mi-a fost dat mie: / Eu trăii acea urgie. / O trăii din plin. Din greu.*

Tvardovski reia apoi povestirea cu forțarea Niprului, deși, în fond, îți dai seama că el continuă discuția despre opera de artă: *Ce-nărcare camioane ! Cît întîrzie, nu știi. / Nu știi podul de pantoane / Cît la fluviu va sosi. / Infanteria lăsase / Regulile din statut: Bacuri mici din uși de case, / Bărți din trunchiuri și-a făcut. / Noaptea asta, mii de brațe / Malul celalt l-au și prins: / Din tufșuri, să se-agațe, / Malul — brațele le-a-ntins. / Sări pe mal. . . Te ții de-o tufă / Ca de-o coamă de cal bun. / Stai o clipă și răsufli / Sub bătaia grea, de tun. /*

Nu răsună aici oare gluma și sentimentul victorios al omului care îndrăznește să treacă înot fluviul încă înainte de a se fi așezat podurile? Omul nu e lipsit de șiretenie căci e gata să recunoască că totul e numai un joc, că adevărata traversare a fluviului de-abia începe; deasemenea, el știe foarte bine cît curaj i-a trebuit ca să treacă fluviul, știe că el, întocmai ca și eroul unui basm binecunoscut, poate oricînd scoate la iveală inelul de aur obținut într-o luptă dreaptă, dar pe care deocamdată preferă să-l țină ascuns.

Tvardovski a fost întotdeauna, în toată opera sa, un poet care « a trăit din plin, din greu », contemporaneitatea, a fost totdeauna un cronicar al vremii sale, pentru care poezia a constituit totdeauna o meditație despre destinul patriei sale.

Sînt larg cunoscute poemele sale *Țara Muravia, Casa de la drum, Din zare în zare, Tiorkin pe lumea cealaltă.*

« *Vasili Tiorkin* este o carte cu-adevărat rară, scria binecunoscutul scriitor rus Ivan Bunin. Cîtă libertate, cîtă îndrăzneală splendidă, cîtă precizie, exactitate și ce limbă extraordinară, populară, ostășească, fără urmă de convențional, fără cea mai mică notă falsă, fără un cuvînt trivial-literar ! »

Și Boris Pasternak prețuia mult poemul lui Tvardovski, numindu-l: « un exemplu minunat de totală contopire a poetului cu limba populară ».

Poate, însă, că, e mai întemeiat să vorbim nu atît despre « contopirea » poetului, cît despre acea « veșnică interinfluență a două registre muzicale, muzica personalității creatoare și muzica sufletului popular al maselor », cum definea izvorul oricărei opere de artă autentică marele poet rus Alexandr Blok.

Amintirea acestei interinfluențe trăiește în epilogul din *Vasili Tiorkin*: *Vetre mici, cenuși-amară ! / Ne-ncălzem, în ani urîți, / Unii — pentru-nția oară, / Pentru ultima, atîți. / Ce prietenii la toartă / Lingă foc, în adăpost. . . Mulți în gîndul lor,*

te poartă / Dacă de folos le-ai fost. / . . . Te-au citit atîți, poete, / Încît vezi că nu-n
zadar / Paginile-acestei biete / Cărți, așa bătrîne-ți par ! /

Probabil că, multor cititori români aceste versuri le vor evoca cuvintele bine cunoscute din poezia lui Tudor Arghezi: *Inscripție pe pahar*, în care poetul român evocă căldura buzelor, căldura dătătoare de viață. Aceeași căldură dătătoare de viață, căldura ce leagă suflete și destine umane o simțim și în toată opera lui Tvardovski, atît în poemele ample, cît și în poeziile cele mai scurte. Pentru el, fiecare om este o părticică a istoriei, o părticică a poporului său, o picătură din marele torental vieții, o picătură ce se revarsă în existență și pe care trebuie s-o pomenim cu un cuvînt bun.

Nu întîmplător, în opera lui Tvardovski, întîlnim titluri ca acestea: *Pagini de jurnal*, *Versuri dintr-un caiet de însemnări*. Aceste titluri subliniază acuitatea cu care poetul încearcă să privească și să pătrundă viața în toată varietatea ei mozaicală. Fiecare din însemnările sale, « ne amintește de ceva », « de ceva ce nu poate fi uitat ». cum spune însuși poetul.

Memorialistica, amintirile constituie o importantă însușire a talentului lui Tvardovski, « Nu ești primul și nici ultimul ce treci pe drumul mare », spune poetul, pe drumul mare al vieții, subliniind răspunderea deosebită pe care fiecare dintre noi o are față de strămoși și de urmași.

Epoca noastră aspră, torentul furtunos de evenimente mari, importante, ritmul rapid al existenței, duc uneori la o slăbire a memoriei, a amintirilor, ne fac să cugetăm mult mai puțin la caracterul firesc al existenței, la natură, la viața de toate zilele. Poetul apără aceste « fleacuri » prețioase, arătîndu-ne cum tocmai asemenea amănunte ale existenței noastre ne fac să înțelegem în adevărata lor dimensiune evenimentele și epoca. « Nu lăsa să-ți treacă neabgătat-n seamă ușoara melancolie a vieții », ne sfătuiește poetul, acestea « au plecat, au venit. ! » « Au plecat, au venit » — plecări și sosiri, iată o expresie a sentimentului melancolic, puțin amar, cu care poetul contemplă bucuria cunoașterii, a descoperirii și, vai, și a vieții care trece.

Poate că pe unii dintre cititori îi va mira nota elegiacă specifică ultimului volum de versuri al lui Tvardovski. El vine, evident, în contradicție cu imaginea larg răspîdită, dar în același timp destul de superficială, după care Vasili Tiorkin și autorul său ar fi niște personaje vesele, totdeauna glumețe și bine dispuse. Să nu uităm finalul nu mai puțin elegiac al poemului *Vasili Tiorkin*, sau lirismul trist de care este pătuns poemul *Casa de la drum*. În aceeași tonalitate dureroasă, plină de nobila amintire a celor răpuși în război, sînt scrise și poeziile: *Am căzut lîngă Rjev . . .* și *În ziua cînd s-a terminat războiul*.

Cei morți participă la fericirea cucerită pentru alții, și în această îndrăzneță rezolvare a « socotelilor cu moartea », Tvardovski ajunge la concluzia că și propria lui « plecare », hotărîtă pentru azi sau pentru « mai tîrziu », va determina soliditatea, « participarea prietenilor rămași în viață »: « singur cu moartea nu voi rămîne ».

Așa cum a făcut la un moment dat și Tiorkin (capitolul « Ostașul și moartea »), Tvardovski respinge ideea morții ca o imensă dispariție, ca un abis ce amenință omenirea. Atitudinea lui față de moarte amintește mîndrul dispreț al captivului, care știe că, indiferent ce soartă îl așteaptă, armata din care face parte va birui în cele din urmă.

Într-una din ultimele sale poezii, *Pe cîmpul de fin*, poetul și-aduce aminte, cu un zîmbet trist și bun, de visele de-altădată, din tinerețe, visele cu care pornise la drum și el, și atîția colegi de generație. Ce idealuri își propuseseră? « Să nu minșim, să nu fim lași, credință să păstrăm poporului », apoi, « viața să ne-o jertfim

pentru patria-mumă. » « Ce poate fi mai simplu decât atât? » Da, spune poetul: « ce poate fi mai simplu și, totodată, mai complicat? ».

Noaptea petrecută pe câpița de fin aparține vieții de altădată. Într-o replică sui generis, vin cele două poezii ce încheie ultimul ciclu: « *Vremea vine să ne facă sacoteala . . . și Față de jignirile aduse mie . . .* ». Vorbind despre propriul său destin scriitoresc, destin greu, cu totul neasemănător acelor tentații facile ce păreau să-l fi atras în tinerețe, poetul își zice că: « *nici o clipă nu s-a abătut de la drumul ales, de la drumul de-a fi tu însuși* ».

Mi-amintesc că, acum câțiva ani, l-am ascultat pe Tvardovski citind la radio poezia *În ziua când s-a terminat războiul*. Curînd după aceea, poetul a primit o scrisoare de la o necunoscută: « Fiul meu a dispărut fără urmă în timpul războiului, scria femeia. Astăzi, ascultîndu-vă la radio cînd vorbeați despre ziua Victoriei și spuneți că saluturile ei au tras un hotar despărțitor între cei vii și cei morți și că, în fiecare an, ziua Victoriei vă amintește de cei morți, pe care nu-i puteți uita nicicînd, ascultîndu-vă, am fost zguduită, am plîns și mai plîng și acum cînd scriu această scrisoare, plîng cu lacrimi amare, deși fericite . . . Sînt mîndră și pe oameni îi iubesc, deși nu mă închin pînă-n pămînt în fața lor, pe cînd în fața dumnezeoastră mă închin pînă-n pămînt și . . . vă spun din toată inima mulțumesc din partea noastră, a mamelor, și a fiilor noștri căzuți în război ».

Ce se mai poate adăuga la aceste cuvinte?

TATIANA NICOLESCU

A rămîne tu-însuși

Poezia rusă s-a aflat încă de pe timpul lui Pușkin, deci de la începutul istoriei sale moderne, în fața a două preferințe sau, poate mai curînd, tentații. Pe de o parte era orientarea spre filonul folcloric, spre tradiția populară, redescoperită și ridicată la mare cinste de romantici și de Pușkin. Pe de altă parte, era atracția căutărilor înnoitoare în concordanță cu evoluția generală a poeziei europene, cu preocupările și rezolvările ei — ca teme, probleme, stil și genuri — pe care a cunoscut-o același Pușkin și după el Lermontov, Tiutcev, — atracție resimțită mai tîrziu de simbolisți, de futuriști. Prin îmbinarea acestor două orientări într-o expresie armonioasă și originală, poezia rusă a obținut multe succese de seamă. E linia pe care a mers în anii maturității sale Pușkin și care definește întreaga școală poetică pușkiniană cu prelungirile sale pînă în secolul nostru (Blok, Ahmatova). Aproape paralel, pornind de la Kolțov, a existat însă și o înclinare foarte puternică a balanței aproape exclusiv spre izvoarele populare, naționale culturale, ca tematică și spirit, formă și manieră, — care și-a găsit reprezentarea majoră în creația lui Nekrasov « poetul țărănimii ». Considerată la un moment dat, în urma unor absolutizări și contrapuneri polemice, școala poeziei cetățenești prin excelență, a poeziei democratice, scrisă pentru popor și despre popor, ea a jucat

în chip firesc un rol important în literatura primilor ani de după Revoluție în formarea și creșterea unor talente ca Maiakovski și mai ales Isakovski, Tvardovski.

Tradiția nekrasoviană apare definitorie pentru creația tinărului Tvardovski, situându-l într-o sferă de căutări poetice evident diferite de Pasternak, de Mandelstamm, de Pildă. Momentul culminant al acestei legături este socotit pe bună dreptate poemul *Țara Muravia*, comparat adesea de critici cu poemul lui Nekrasov *Cui îi e bine în Rusia*. Filiația se recunoaște în planuri multiple: tematic (aceeași căutare a fericirii de către omul din popor) compozițional (motivul « peregrinării », elementele de basm, structura liberă, decurgînd din folosirea largă a asociațiilor, includerea organică a unor specii poetice populare-zicători, cîntece, etc. în țesătura narativă) ca gen, tipologie etc. Mai important însă decît aceste înrîndiri era faptul că Tvardovski se afirma prin această primă operă a sa, care întrunise sufragiile cititorilor și ale criticii, ca o individualitate poetică, în perfectă corespondență cu tipul ideal de poet după Nekrasov, și cu reprezentarea nouă adusă de Revoluție despre omul de litere, despre scriitor, « poet-cetățean », exponent al poporului în sensul direct și autentic al acestei noțiuni, aproape un rapsod popular, devenit în virtutea noilor condiții istorice, creator cult. Tvardovski se afirma ca un adevărat « poet al satului », poet al țărănimii, atît prin apartenența sa la mediul rural, cît mai ales prin viziunea poetică asupra acestei lumi, viziune « dinăuntru », din miezul problemelor, al realității în zbucium și prefacere și de pe pozițiile poporului. Alexandr Tvardovski scria la un moment dat: « Un talent poetic adevărat presupune în primul rînd cunoașterea sufletului poporului, presupune preocuparea profundă, atentă față de faptele lui reale, de nevoile lui de viață, de durerile și bucuriile lui. . . » Sarcina poetică pe care și-o asuma era de mare răspundere și realizarea ei nu lipsită de eventuale greutăți. În poemul *Țara Muravia* (1934-36), care s-ar putea asemăna în plan tematic cu romanul lui Șolohov, *Pămînt desțelenit*, talentul lui Tvardovski se remarcă prin acuitatea observației psihologice (mai ales cînd e vorba de eroul principal, țărănul Morgunok) prin relevarea stărilor de spirit caracteristice pentru masele țărănești în anii colectivizării, — rezultat al unei bune cunoașteri a fenomenului rural — ca și prin atitudinea de participare, prin prezența efectivă, poziția militantă, nu simplă contemplare, descriere « din afară ». Optimismul poetului, atitudinea lui stenică, atît în *Țara Muravia*, cît și într-o serie de poeme publicate în anii dinainte de război (îndeosebi ciclul închinat lui Moș Danilo) apar însă, uneori, uniformizatoare, fără suficientă nuanțare în cuprinderea realității, fără o aplecare mai atentă și mai profundă asupra aspectelor ei dramatice. Așa cum va spune poetul peste patru decenii, în una din ultimele sale poezii, « spiritul de îndoială nu-l cunoștea atunci », deprins de vîrstă să se aștepte numai la fericire, fără să se întrebe « ce daruri îi păstrează pentru mai tîrziu destinul ».

Poemul *Vasili Tiorkin* se înscriseră logic și firesc în continuarea drumului de creație al lui Alexandr Tvardovski. Realitatea războiului lărgeste universul poetic al scriitorului și introduce caractere și nuanțări necesare, notele dramatice conviețuind alături de intonația lirică, de glorificarea eroică. Caracterul profund popular al poemului, remarcat atît de un cunoscător ca Bunin, cît și de un scriitor cu preocupări total opuse, ca Pasternak, își află expresia mai ales în psihologia lui Tiorkin, în reliefarea firii sale « vesele, energice, optimiste, norocoase ». Personajul « seamănă cu un erou din folclor » — după declarația poetului însuși — și are valoare « de simbol ». Tiorkin a însemnat pentru autor o posibilitate « de a supune materialul aspru al războiului », de a-l domina, de a-l cuprinde în istoria lui zbuciumată. Desigur *Vasili Tiorkin* oferă o anume perspectivă asupra destinului ostășesc, care nu seamănă nici cu perspectiva romanului *Zile și nopți de*

Simonov, nici cu numeroasele scrieri despre război ce au îmbogățit în ultimii ani literatura sovietică (*Pentru un petec de pământ* al lui G. Baklanov, romanele lui Iuri Bondarev etc.) Dar dacă autorul a vrut să înfățișeze mai ales un om « vesel, bun de gură, glumeț », « iscusit și cu prezență de spirit », el a arătat în același timp că Vasili Tiorkin « îmbină morala cea mai simplă, nălvă, culeasă din regulamentul ostășesc, cu spirit de libertate și îndrăzneală ». În acest spirit de libertate și îndrăzneală, își va considera poetul și propria lui misiune și opera în creațiile următoare, *Vasili Tiorkin pe lumea cealaltă* și *Din zare pînă în zare*. Ele au însemnat o cotitură substanțială în evoluția literară a lui Tvardovski prin perspectiva lucidă asupra epocii și prin reconsiderarea propriului său drum ca poet. Rămînînd fidel opțiunii pentru poem, sfera predilectă a scriitorului, Tvardovski se desvăluie ca un talent satiric, într-o măsură urmaș al lui Gogol, narînd peripecțiile eroului său, ajuns pe lumea cealaltă. Viziunea sa capătă note dramatice, se constituie din meditații profunde asupra destinului uman și a epocii contemporane în călătoria pe care o întreprinde, asemenea lui Morgunok altădată, « *Din zare pînă în zare* ». Reîntorcerea, referirea la opere anterioare, reluarea, paralelismele fie tematice, fie doar subliniate de titluri nu sînt întîmplătoare. Poetul, ajuns în anii deplinei maturități, mai curînd chiar intrat în perioada bilanțurilor, a concluziilor, își reconsideră mai ales în poemul *Din zare pînă în zare* biografia literară și reconsideră și biografia contemporanilor săi, de fapt biografia veacului său. « Din cîntec nu poți scoate nici o vorbă »; dar această constatare nu înseamnă că nu poți înțelege altfel cîntecul, chemarea lui, rezonanța lui. E ceea ce va face Tvardovski pentru cîntecele sale și pentru cele ale colegilor săi de scris. Cu mult curaj, cu o tărie cum nu găsești adesea, va infirma el în propriile sale versuri, sunetele false, disarmoniile. Etapa bilanțurilor a fost pentru poet etapa unor dramatice confruntări cu sine însuși, cu opera sa, cu epoca; așa cum o spune într-una din ultimele poezii, această etapă « înainte de plecarea trenului », i-a fost hărăzită pentru « predarea ștafetel ». În propria sa creație, ca și în calitatea sa de îndrumător al literaturii, în practica de redactor al revistei *Novii Mir*, Tvardovski afirmă neobosit și continuu credința în misiunea înaltă, nobilă a artei, militează cu fermitate pentru valorile superioare, pentru biruința adevăratelor talente și deci pentru progresul artei autentice. Lirica ultimilor ani ne îngăduie să credem că această luptă nu a fost ușoară pentru poet, că « ajuns la fundul sacului cu zile », el nu a putut să « se încălzească la soare, stînd pe un butuc », așa cum și-a dorit-o. Hotărîrea « de a nu te abate cu nici un preț de pe poteca ta », de « a nu ceda în nimic », « pentru a rămîne tu însuși » nu-și află lesne și fără piedici aplicarea. Cu atît mai vrednice de remarcat ne apar stoicismul, fermitatea și seninătatea cu care poetul — asemenea lui Pușkin în anii din urmă ai vieții sale — « admiră ultimele zile de toamnă, senine și pline de prospețime » premergătoare « iernii necunoscute » și, bucuros că totuși prin « lumea aceasta a trecut și urma și-a lăsat-o », își strînge fără panică bocceluța, pentru a pleca pe drumul fără de întoarcere.

REVELAȚIA
AFRICII

Ce înseamnă pentru noi

AFRICA

Profesorul *Leo Frobenius* (1873—1938) rămîne pînă în zilele noastre un clasic al cercetării culturii africane, pe care a descoperit-o cu adevărat pentru Europa. Pasionîndu-se de timpuriu pentru etnografia continentului negru, Frobenius a întreprins numeroase călătorii, soldate cu studii de valoare inestimabilă, printre ele numărîndu-se și *Kulturgeschichte Afrikas*, din care revista noastră publică o secvență.

Pentru noi, oamenii care ne îndreptăm spre mijlocul secolului al XX-lea?

O întrebare, la care nu e prea greu să răspundem, dacă ne-o punem împreună cu cealaltă privind ce însemnează pentru noi Asia. Asia cu structura ei infinit de bogată ca unitate continentală, ca loc de naștere al atîtor culturi și al tuturor religiilor, ba chiar — precum cred mulți — al omenirii; Asia cu rasele sale galbenă, brună, neagră, albă, cu o iarnă veșnică în nord, cu o vară eternă în sud.

În comparație cu Asia, Africa apare în ochii contemporanilor noștri ca un uriaș greoi și lipsit de orice rafinament. Un continent vast și amorf. În nord și în sud pustiuri, în centru savană și pădure. Populația din țările centrale, neagră, ciocolatie, către sud, brună, spre nord, brună și albă-bronzată de soare. Ce va fi dat vreodată acest continent omenirii? Cultura egipteană? — da, această uimitoare grădină înflorită se află atît de închisă în sine, atît de separată de restul continentului și atît de sprijinită de Asia, încît reprezentarea noastră nu se poate decide nici astăzi să o încadreze în « Africa noastră ».

Oare cultura egipteană nu-și are sorgintea mai curînd în țările învecinate din Asia? Nu se adaugă zi de zi noi indicii că ansamblul culturii babiloniene, cultura sumeriană este mult mai veche decît tot ceea ce a luat ființă în valea Nilului? O revărsare de stimulente asiatice, care au pătruns, fertilizîndu-l, numai în Egiptul vecin, nu însă și în restul trupului uriaș al Africii amorfe! Un fenomen, pentru clarificarea căruia depun mărturii

* « Istoria culturii africane », 1933, secțiunea I, capitolul II

elocvente repetări ulterioare. Din Asia de vest au venit fenicienii, care s-au statornicit în Africa de nord și au pus temeliile măreției Cartaginei. Din Asia de vest au venit arabii și Islamul care, extinzându-se în Africa de nord, a chemat la viață în Egipt o nouă perioadă de strălucire, cu un nou mod de viață, și a determinat înființarea unor state tinere pe teritoriile de pe coasta mediteraneană. Legenda afirmă chiar că marile imperii și întinsele orașe ale Sudanului nu ar fi altceva decât creații ale acestor arabi și ale Islamului.

Toate aceste opinii sînt considerate ca vrednice de crezare și incontestabile, nefiind puse niciodată pînă acum, în mod serios, sub semnul întrebării. Căci ce ar fi putut produce în domeniul culturii, ca o contribuție esențială, acest deșert din Africa de nord, de o întindere aproape nemăsurată? Acest pustiu care, indiferent dacă se numește saharian, libian sau nubian, nu e pretutindeni nimic altceva decît un ținut « mort », o mare de nisip, pietre, stînci, un bazin fără de margini, potopit de arșița soarelui, care pîrjolește orice viață? Astăzi, aceste țări din Africa de nord și nord-est — se zice — sînt totuși în situația de a se comporta față de cultură ca un simplu burete care absoarbe mereu și e neconținut iarăși uscat !

Aceasta, în privința pustiuului din Africa de nord și a coastelor Africii, teritoriile situate cel mai aproape de bazinul mării culturi istorice (Asia de vest și Marea Mediterană). Să vedem acum care este în opinia comună imaginea vastei Africi negre, situate mai la sud.

Un cer albastru-cenușiu ca oțelul boltit deasupra unor savane întinse pe multe mile — pămînt roșu, ierburi de culoare închisă, ierburi, ierburi, ici și colo cîte un acacia umbeliform — cînd și cînd un sat mizer de negri, colibe rotunde cu acoperișuri de paie ca niște conuri boante —, cîțiva indigeni bruni-ciocolatii îmbrăcați în zdrențe, cu șorțuri din petice, sau purtînd piei de animale, înarmați cu arc și săgeți, cîteva femei bătînd ritmic cu un pisălog într-o piuă, în vreme ce sîinii lor flasci saltă și cad, cîteva găini și capre jigărite, cîteva cîini pe jumătate morți de foame : acestea sînt temele unei suite de imagini cinematografice, care se repetă mereu zi de zi — zi de zi, săptămîină după săptămîină, neconținut în aceeași alternanță, aceleași priveliști și impresii monotone, care-l obosesc pe om pînă la ultima limită. Între timp, călătorul mai trece poate vreo apă, într-o pirogă clătinătoare, întîlnește o haită de fiare sălbatice, dă de o cireadă de vite, cunoaște niște bieți oameni încinși de prea multă băutură : acestea ar fi singurele variații ce pot surveni. Cam așa își imaginau doar cu o generație în urmă majoritatea oamenilor din Europa aspectele esențiale ale unei călătorii din Senegal pînă în Abisinia, sau din Abisinia pînă în Colonia Capului.

Sau :

Pădure, pădure, pădure ! Copaci înalți de cincizeci, șazeci, șaptezeci de metri, cu frunzele de un verde intens, întrețesuți de liane, pe un teren cafeniu-roșietic — un acoperiș de frunze lipsit de flori și un aer înăbușitor, lipsit de lumină —, apoi când și când un sat de colibe cu patru pereți din rogojini, băștinași foarte sălbatici, cu porniri canibalice, iar între locuințe o livadă de bananieri : toate acestea într-o uniformitate absolută, pînă cînd platoșa pădurii e străpunsă de un fluviu avînd o lățime fabuloasă, numeroși hipopotami, bancuri de nisip, elefanți, bîtlani. Iată cum își închipuiau în genere aceleași cercuri, în perioada amintită, vastele regiuni acoperite de păduri din vest sau din marele bazin al Congoului. Cînd se descopereau la indigenii din aceste țări vestice obiecte sculptate, figuri omenești, animale, măști, se vorbea despre ele folosindu-se cuvintele « fetiș » sau « arta barbară a diavolului ».

Nu trebuie să uităm că, doar cu o generație în urmă, în reprezentările europenilor cu oarecare cultură, Africa era un ținut dezolant, un continent al frigurilor, potrivit doar pentru aventurieri și misionari. Iar indigenii săi, niște barbari în stare semianimalică, o rasă de sclavi, un popor, care, în stadiul său de înapoiere, n-a produs decît acest fetișism și nimic altceva. Dacă în acea vreme, în cursul unei conversații, atrăgeai atenția, de pildă, asupra marilor orașe ale Sudanului, cu sute de mii de locuitori bine îmbrăcați, meșteșugari iscusiți, urma o ridicare din umeri : « Astea toate le-au fost aduse înșilor ăloră de către arabi ! »

Și totuși ! Aceasta a fost concepția Europei în secolul trecut, în vremea cînd o cohortă eroică de bravi plini de stăruință au pornit la drum, înfruntînd disprețul, frigurile și canibalismul, au străpuns carapacea care închidea interiorul continentului și, cu o bărbăție admirabilă, au înlăturat imaginea exterioară a acestuia.

Atunci, acești eroi au știut că reprezentările curente erau false. Privirile lor au răzbătut spre minunății surprinzătoare. Li s-a dezvăluit o splendoare nebănuită. Dar a mai durat încă o generație, pînă cînd sufletul Europei s-a decis să accepte aceste constatări.

Ca și cum primii navigatori europeni din Evul mediu tîrziu n-ar fi făcut ei înșiși descoperiri extrem de remarcabile de aceeași natură. Cînd au ajuns în Golful Guineei și au pus piciorul pe pămînt la Weida, căpitanii de corabie au fost foarte mirați. Drumuri construite cu îngrijire, întinzîndu-se fără întrerupere pe mile întregi și avînd pe margini copaci plantați ; zile de călătorie în șir, un ținut acoperit de ogoare bogate, oameni îmbrăcați în veșminte luxoase din stoffe țesute de ei înșiși ! Apoi, mai departe spre sud, în regatul Congo, o populație extrem de numeroasă, înveșmîn-

tată în « mătase și catifea », o ordine pusă la punct pînă în amănunte, ca în marile state perfect organizate, stăpînituri puternici, industrii înfloritoare — cultură pînă în măduva oaselor ! La fel s-a dovedit a fi situația în țările de pe latura răsăriteană, de exemplu pe coasta mozambicană.

Din relatările navigatorilor din secolele XV—XVII reiese fără nici o îndoială că Africa neagră de la sud de centura pustiului Sahara înflorea încă în frumusețea deplină a unor culturi structurate într-un mod armonios. O « înflorire », pe care conchistadorii europeni au nimicit-o pînă acolo unde au putut să pătrundă. Căci țara cea nouă, America, avea nevoie de sclavi ; Africa oferea sclavi, sclavi cu sutele, cu miile, transportați ca o marfă cu corăbiile ! Negoțul cu oameni n-a fost totuși niciodată o afacere justificată lesne. Era nevoie de o îndreptățire. Și astfel, negrul a fost « transformat » într-o ființă semianimalică, într-un obiect de comerț. Astfel a fost scornită noțiunea fetiș (= *feticeiro*, un cuvînt portughez), ca simbol al unei religii africane. O marcă a fabricii europene ! Eu însumi n-am găsit concepția fetișistă la negri în nici o parte a Africii negre.

Imagina « negrului barbar » este însă o creație a Europei, care a dominat retroactiv continentul nostru încă pînă la începutul acestui secol,

Tot ceea ce au relatat vechii căpitani și comandanți : d'Elbée, des Marchais, Pigafetta și cum se vor mai fi numind, exprimă un adevăr ce poate fi confirmat. În vechea Cameră regală de artă din Dresda, în colecția Weydmann a orașului Ulm și în alte « cabinete de curiozități » din Europa mai găsim încă și astăzi obiecte adunate în acea vreme în Africa de vest. Catifele splendide, moi ca plușul, confecționate din cele mai delicate straturi de frunze provenind de la anumite soiuri de bananieri. Apoi stoffe, moi și suple, lucioase și fine ca mătasea; sînt țesute din fibrele bine prelucrate ale unui palmier-rafie. Lănci solide, superbe, al căror vîrf poartă incrustații foarte delicate din aramă. Un arc este atît de grațios și împodobit cu asemenea motive, încît și-ar găsi un loc de cinste în orice cameră de arme. Tigve decorate cu mult gust. Figurine sculptate cu seriozitate și pricepere artistică în fildeș și lemn.

Toate acestea au fost colecționate din teritoriile africane de pe coastă, care au devenit de atunci domenii ale negoțului cu sclavi și în care vizitatorul de astăzi nu mai dă decît de mărfuri europene ordinare, de negri aproape goi, aduși în sapă de lemn, și de mici slujbași negri parazitari.

Cînd însă pionierii din secolul trecut au răzbit dincolo de această zonă de « civilizație europeană » și au străpuns zidul de protecție edificat între timp, ajungînd la cei « încă neatinși » — ei au descoperit acolo, pretutindeni, aceeași splendoare pe care căpitani de corabie din secolul al XVI-lea o aflaseră pe coaste.

Da, încă în anul 1906, am pătruns în ținutul Kassai-Sankurru în sate, ale căror drumuri principale se întindeau pe distanțe de mile, fiind mărginite pe ambele laturi de patru șiruri de palmieri, sate, ale căror colibe erau, fără excepție, opere de artă, prin încântătoarele lor împletituri și sculpturi. Nici un bărbat fără splendide arme de fier și de cupru, cu lama încrustată și mînerul îmbrăcat în piele de șarpe. Fiecare cupă, fiecare pipă, fiecare lingură, o operă de artă, vrednică pe deantregul să suporte comparația cu obiectele create în Europa de stilul romanic.

Și totuși, toate acestea doar ca o coajă deosebit de gîngășă, cu scilipiri colorate, care împodobește un minunat fruct copt: gestul, comportarea, canoanele politetii întregului popor, de la copilul cel mai mic pînă la bărbatul cel mai vîrstnic, constînd într-o firească rezervă, demnitate, grație, în familiile princiare și ale celor înstăriți, întocmai ca la supuși și sclavi.

Nu cunosc nici un popor din Nord, care să se poată compara cu acești primitivi în ceea ce privește uniformitatea educației.

Ah ! și aceste ultime « insule ale celor fericiți » au fost inundate între timp de valurile impetuoase ale civilizației europene. Iar frumusețea pașnică s-a dus pe apa Sîmbetei.

Nu puțini au fost cei ce-au văzut cele observate de mine. Cercetători, care au pornit de pe platourile sălbatice, războinice, din răsărit, din sud și din nord și au coborît în șesurile fluviului Congo, ale lacului Victoria și ale rîului Ubangi, bărbați ca Speek și Grant, Livingstone, Cameron, Stanley, Schweinfurth, Junker, de Brazza — toți aceștia, dar absolut toți au găsit același lucru: veneau din țări, în care domneau legile aprige ale africanului Ares, și pătrundeau în ținuturi ale păcii, ale plăcerii pentru podoabe și frumuseți, țări de vechi culturi, culturi de un stil vechi, stilul ponderației.

Și lucrurile stăteau oare altfel, de exemplu, în marele Sudan? Nici vorba de așa ceva ! Dar în secolul trecut domina încă prejudecata despre originea islamică a oricărei culturi superioare din Africa. De-atunci însă am învățat multe și știm astăzi că tobele și veșmintele frumoase ale popoarelor sudaneze erau ceva obișnuit în Africa, mai înainte ca Mahomed să se fi născut și mai înainte ca vreun arab cultivat să fi pătruns în interiorul Africii. De-atunci am învățat că organizarea specifică a statelor din Sudan exista cu mult înainte de Islam, că toate aceste măiestrii în cultivarea rațională a pămîntului, ca și în educația îngrijită, că orînduiri cetățenești, ca și meșteșugurile din Africa neagră sînt cu milenii mai vechi decît în Europa noastră centrală !

Așadar și în Sudan o cultură veche, autentic africană, vie. În ceea ce mă privește susțin că activitatea de cercetare a aflat culturi vechi, dominante și pline de viață în Africa ecuatorială, pretutindeni, unde stăpînirea arabă, stirpea hamitică sau civilizația europeană nu au șters fluturului întunecat pulbera de pe aripile atît de frumoase mai înainte. Pretutindeni !

Și pretutindeni, unde mai poate fi găsită, această cultură veche poartă aceeași pecete. Când vizităm marile muzee din Europa, Trocadero, British Museum, muzeele din Belgia, Italia, Olanda, Germania — peste tot întâlnim același «spirit», același caracter, aceeași natură; din orice parte ale acestui continent ar fi aduse diferitele obiecte, toate vorbesc aceeași limbă. Dacă vizitatorul caută o formulă prin care să le caracterizeze, nu are decât să compare imaginea ce i se oferă cu aceea înfățișată de colecțiile învecinate, provenite din Asia: această frumusețe fastuoasă a stofelor înflorate, aceste linii fantastic de moi ale picturilor și sculpturilor, acest rafinament amețitor al armelor bătute în pietre scumpe, al giuvaerurilor, al veșmintelor (care pînă și din dulapurile etanșe par a emana miresme de ambră și ulei de tandafir), aceste colecții care, în deplina lor muțenie, evocă povești din o mie și una de nopți, basme chinezești, filozofii indiene, formule magice și, în totului tot, o diversitate uluitoare!

În comparație cu o asemenea spiritualitate, expresia care să denumească «specificul african» este lesne de găsit: fiecare stofă cade în falduri mai rigide, pînă și podoaba cea mai bogată e mai modestă, fiecare armă, mai simplă și mai adecvată scopului (chiar și universul de forme al cuțitelor de aruncat cu mai multe brațe, de o alcătuire fantastică), fiecare linie a sculpturilor e mai aspră și mai severă. Cultura africană nu oferă nimic care să poată fi luat ca o expresie a unei moliciuni flexibile. Și totul emană același iz de focuri pîlpîitoare aprinse în fața colibei, de piei și glande de animale saturate de sudoare și grăsime. Totul este practic, aspru, sever, constructiv.

Acesta este caracterul stilului african. Cine s-a apropiat de înțelegerea lui deplină, acela își va da seama de îndată că el domină întreaga Africă, exprimîndu-i esența. Același stil se vedește în mișcările tuturor popoarelor negre, ca și în plastica lor, se exprimă în dansurile și măștile lor, în semnificația religiozității lor, ca și în evoluția lentă a modului lor de viață, a formațiilor lor statale și destinelor lor etnice. El trăiește în fabulele, poveștile, legendele, miturile lor.

Acum, cînd am ajuns la această concluzie, să facem o paralelă cu «specificul egiptean»: formula de caracterizare a Africii negre se potrivește și pentru a denumi esența acestui specific? Nu se exprimă oare Egiptul preislamic în același stil aspru, sever, dibaci-practic, serios?

Popoarele Africii sînt voioase, locvace, însuflețite de dragostea de viață. Cu toate acestea, stilul ce le exprimă bogăția sufletească este sobru și aspru, ca și în vremurile mult îndepărtate. Stilul acesta va fi luat ființă cîndva, s-a născut la un moment dat, iar apoi și-a menținut cu statornicie specificul! În el dăinuie enigmatic magia nașterii sale, care a avut loc cu multă vreme în urmă...

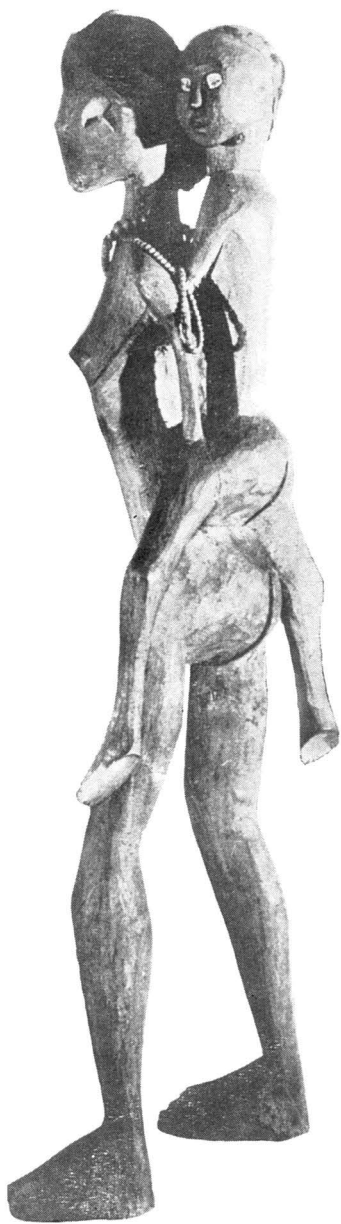
În românește de ION ROMAN



**SCULPTURĂ
AFRICANĂ**



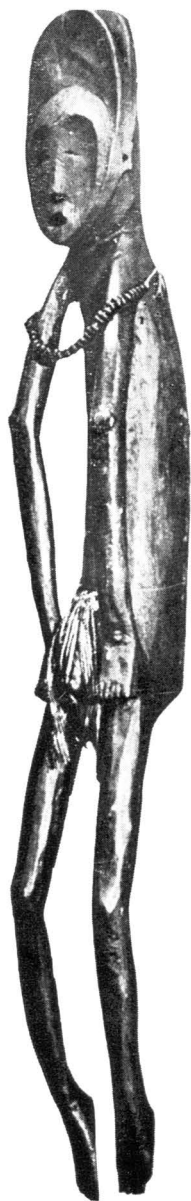












Sculptură « Bapende » (grupul oriental);
fragment dintr-o mare statuie ce repre-
zenta o femeie purtând obiecte simbolice
și care, așezată pe creasta colibei șefului
de trib, atesta caracterul sacru al acestuia.

Mască « Balwolwa »

Obiect de magie, Ngilingili, lemn cu
textile

Femeie cu copil, Niasa.

Mască de lemn. Coasta de Fildeș

Mască de lemn reprezentînd o gorilă:
Liberia

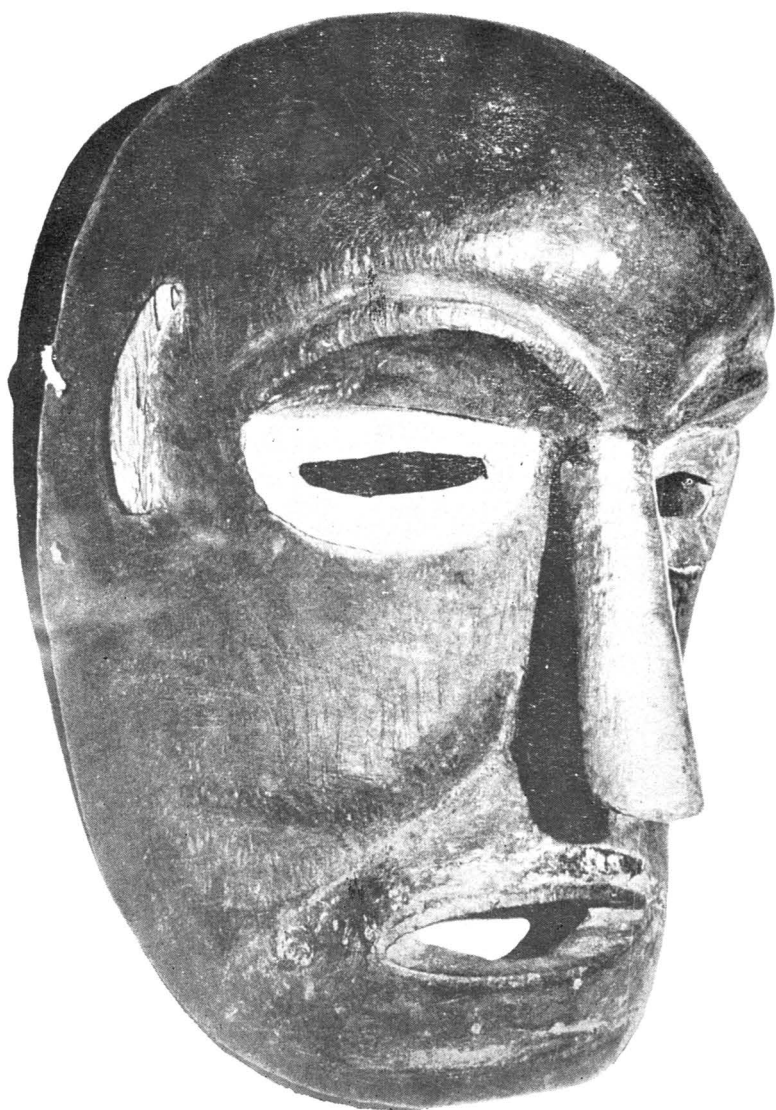
Liberia : Mască liberiană, probabil o gorilă,
lemn cu urme de ornamentație din pene.

Statuetă de cult aparținînd tribului
« Bambole »

Sculptură Dan-Ngere

Mască « Makonda »





RITMURI ȘI INCANTAȚII

ÎNCHINARE PĂMÎNTULUI

Pămînt, mîngîieri,
Pămînt, mîngîieri,
Pămînt și praf,
Stăpîne,
Mă sprijin în tine
Pămînt, cînd mor
Mă sprijin în tine.
Pămînt cînd sînt în viață
Sînt legat de tine.
Pămînt ce primești leșurile,
Toba Făcătorului spune:
Ori dincotro a venit,
El s-a trezit,
El s-a trezit.



Celebrația recoltei — populația ashanti

DESCÂNTEC PENTRU A ÎNDUPLECA O FEMEIE

Demon nebun
după mireasma mamei sale
Demon al nebuniei nebun
după mireasma mamei sale
încheagă laptele galben,
încheagă laptele negru.
Cutare femeie să fie nebună după mine
întocmai precum
copilul e nebun după mama lui.
Cutare femeie să fie nebună după mine
întocmai precum
ăst mare și alb berbec
e nebun după mama lui.
Cutare femeie să fie nebună după mine
întocmai precum
ăst mare și alb berbec
e nebun după stăpînul lui.

Celebrație tribală — Songha.

CÂNTEC DE NUNTĂ, LA DESPĂRȚIRE

O, iubitele, mă lasă, eu plec !
Ah, iubitele, taci, ah, iubitele, stai liniștit !
Copil al mamei mele, mă lasă, eu plec !
Copil al mamei mele, ah, nu țipa,
ah, nu țipa, tu gîtlej de țipete !
Ah, taci copilule, las-o-ncolo durerea !
Ah, da, iubitele, tu pleci unde și alții-au plecat.
Copil al mamei mele, obișnuiește-te !
Ah, copilule, taci, las-o-ncolo durerea !
Copil al mamei mele, mă lasă, eu plec !

Mulera — Ruanda, Africa de răsărit

CÂNTEC DE LEAGĂN

Hiena nu-i aici,
duhul zgomotului azi e liniștit.
Stai culcat, copilul meu,
și odihnește-te !
Elefantul e legat,
odihnește-te !
Retezați-i coada !
Bilal e-un băiat cuminte.
Odihnește-te !
Retezați-i coada !
Bilal e-un băiat cuminte.

Haussa, Sudan

CÎNTEC DE ALINARE

La plinsul miresei, după formalitățile de căsătorie

Solista :

Potoleşte-te, iubito,

potoleşte-te, iubito, stai liniştită.

Corul :

Ah, potoleşte-te, iubito, da, stai liniştită.

Potoleşte-te, ascultă cum bat cu drăgălăşenie untul, da,
stai liniştită.

Potoleşte-te, te bucură de băuturile lui Lugumba, da,
stai liniştită.

Potoleşte-te, darnic ne binecuvîntează zeul, da,
stai liniştită.

Ea clăteşte blidul pentru lapte, i-e scîrbă de mîngîieri,
stai liniştită.

Potoleşte-te, stăpînind în jilful înalt, da,
stai liniştită.

Potoleşte-te, tu, fată ca şi celelalte fete, da,
stai liniştită.

Cea pe care ai numit-o mamă, a fost şi ea fată, da,
stai liniştită.

Mătuşa mare, şi ea a fost o fată, da,
stai liniştită.

Mătuşa mică, aşa-i, a fost o fată, da,
stai liniştită.

Ruanda, Africa răsăriteană

RUGĂCIUNEA ȚESĂTORULUI

Pacea, pacea, pacea,

Gilceava nu va pătrunde aici

şi duşmanul meu nu va veni.

O Bandisutu ! diavoliţa şi plodul ei,

Eu vă laud.

Fluvii,

Munţi,

Cu neputinţă să nu vă văd.

Şi dacă fluviul va seca

Atunci va seca şi munca mea.

Şi dacă Nigerul va seca

Atunci şi munca mea va seca.

Celebraţie muncii, — populaţia peule (savanele Africii occidentale)

RUGĂCIUNEA FIERARULUI

Celor care au dormit pe drum,
Celor care au pornit pe ripă,
și ție, ciocanule, ascultă,
și ție, aducător de noroc,
Cine este ciocanul ?
Eu sînt ciocanul.
Fierul poate tăia fierul,
Eu sînt fierul,
Care taie fierul
Pe cel care arată cu degetul către familia mea,
Tot focul forjei îl va arăta.
Movila îl va chema,
Tîrnăcopul și securea îi vor răspunde,
Grinzile mormîntului îl vor apăsa,
El se va culca mereu, mereu.

Odă rituală muncii — Populația peule

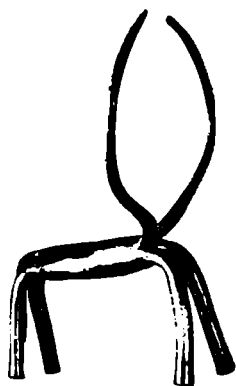
IMN CĂTRE SOARE

Soare, tu, care vezi toate cele,
Tu a cărui luminoasă măreție
Străpunge norii-ntunecați
Soare, ție, această închinare !

Tu soare, căpetenia cerului, dumnezeesc vîndător,
Soare, ție, închinare !

În fața privirii tale strălucitoare
Și-a săgeților iuți din tolba ta de foc
Noaptea sperioasă se-afundă în beznele negre.
Cu loviturile tale scinteind de lumini
Tu sfîșii mantia ei,
Mantie neagră căptușită cu foc,
Presărată cu stele sclipitoare,
Tu sfîșii neagra ei mantie.

Soare, tu, care vezi toate cele,
Tu a cărui luminoasă măreție,
Străpunge norul întunecat,
Ție, această închinare !



Din ritualul majoratului tinerilor războinici — Congo și Camerun (populația Fan)

CUVÎNTUL ULTIMELOR CLIPE

O tată, vai, vai, de ce, o tată, părăsești căminul tău.

Un om te-a ucis, o tată !

Tu vei căuta răzbunare morții sale. . .

Umbra ta va trece pe celălalt mal.

O, tată, de ce părăsești căminul tău, o tată !

Cerul s-a luminat, ochii s-au întunecat,

Apa (viața) s-a prelins din copac pic cu pic,

Șobolanul a ieșit din gaura lui.

Iată, asta-i casa tatălui.

Culegeți buruieni de-ngropăciune.

(Stropiți) în partea dreaptă, (stropiți) în partea stângă. . .

Un om vede acum cele nevăzute.

Celebrație funebă — Congo și Camerun (Populația Fan)

UNUI IUBIT DELĂSĂTOR

Leul din Sigovada —

nu veni, altminteri te înghite;

nu-ți grăbi sosirea,

dar nici nu zăbovi — mi-e doar de tine !

O, preadulce iubit,

un uriaș ești tu, dar fugi de un șoarece.

Cît timp trăiești, vreau să te bocesc —

murind, ai putea să mă auzi ?

Ce curge, apă e,

dar ce scoate apa, ce-i ?

Ce curge, sînt lacrimi:

ce-mi aduce neliniștea, ce-i ?

Ce plouă, e zeu:

norul e numai o umbră.

Ce plinge, e inima;

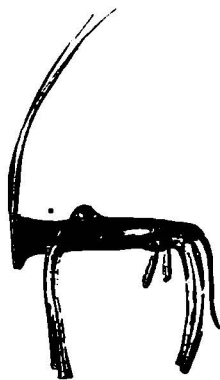
lacrimile sînt numai o umbră.

Gișca-i fericită,

ea nu se înecă niciodată

Dar tu ești zeul

inima ta nu știe dorul.



Galla, Africa răsăriteană

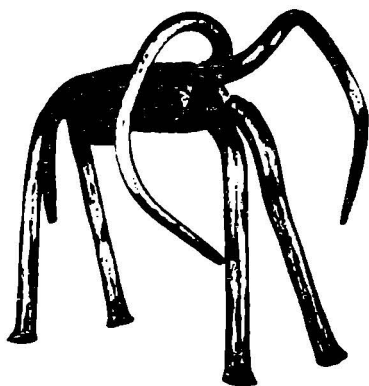
CÎNTECE RITUALE

Au trecut atîtea zile.
Sîntem tabăra care pribegeste.
În fața noastră stau zile (poate) luminoase.

Lumina se întunecă,
noaptea-i și mai noapte.
Cu ziua de mîine, foamea.
Zeul e supărat pe noi.
Bătrînii au murit.
Departe le-au au rămas osemintele.
Sufletele lor rătăcesc prin preajmă.
Unde-s sufletele lor ?
Poate știe
vîntul care trece alături.
Departe le sînt osemintele.
Sufletele lor rătăcesc prin preajmă.
Sînt foarte departe ?
Sînt foarte aproape ?
Vor sîngele jertfei ?
Sînt îndepărtate ?
Sînt apropiate ?

Vîntul, care trece alături,
duhul, care învolbură (frunza veștedă).
Poate ele știu.

Celebrație tribală, Africa ecuatorială



În românește
de
MODEST MORARIU
și
PETRE STOICA

O ipoteză: Othello marocan

Refuzul universalismului duce întotdeauna la rasism. Semnul manifest al descoperirii la Shakespeare este de a-și fi ales personajele într-o țară, unde nimic nu reamintește de Marea Britanie, de religia sa, de obiceiurile și tradițiile sale, nici de istoria și limba sa.

Într-adevăr, între Maroc și Anglia, în afară de numitorii umani universali, ce este, oare, comun între cele două țări?

Totuși, personajele inspirate de Maroc sînt foarte simpatice, fie că sînt de origină arabo-berberă, sau de origină berbero-ludaică.

Mult timp înainte de Shakespeare, Anglia se străduia să stabilească legături diplomatice și comerciale cu Marocul, prin mijlocirea neguțătorilor, aventurierilor și atașailor săi diplomatici. De aceea, nu este uimitor faptul că Shakespeare s-a servit de actualitatea marocană fiindcă, după cum afirmă el însuși, arta dramatică trebuie să reflecte preocupările epocii sale.

Grație călătoriilor în Maroc, englezii (navigatori, soldați, comercianți...) au cultivat gustul exotismului în compatrioții lor și au popularizat afacerile marocane (trafic de arme, negoț de zahăr, etc...).

De atunci, e normal ca termenii « barbarie » și « mauri » să revină adesea în opera shakespeareană, de altfel nicidecum în sens pejorativ, ci mai degrabă cu o notă de simpatie. Și mai mult decît cuvintele, mai există în teatrul lui Shakespeare trei personaje inspirate de Maroc, din care două aparținînd nobilimii: Othello, din piesa cu același nume și Maurul din Veneția, din *Neguțătorul din Veneția*. Al treilea personaj este evreul maghrebin, Aaron, în cea mai veche din piesele lui Shakespeare, *Titus Andronicus*, melodramă de-o sumbră fantezie.

Marocul era deci « în vogă »: țară a soarelui, a zahărului și a aurului. De asemeni, țară a curajului, a dragostei curtenitoare și a geloziei amoroase.

II

Othello este un general maur în slujba Veneției. Datorită loialității și curajului său, el cucerește inima Desdemonei, fata unui senator, și sfîrșește prin a o lua de soție. Shakespeare pune, fără ocolișuri, problema căsătoriilor mixte. Și nu numai că pune această problemă, dar și aprobă aceste căsătorii.

Marocanul se însoară cu Desdemona, o patriciană, și Shakespeare are de demonstrat că această căsătorie este tot ce poate fi mai normal.

Un sublocotenent indivios, Iago, văzînd că îi este preferat ca locotenent Cassio, se simte năpădit deodată de-o furie răzbunătoare și uneltește o sumbră mașinație: îl face pe Cassio să cadă într-o capcană și distruge căminul Desdemonei cu Othello. Fiindcă, în afară de dorința de răzbunare care îl chinuie, el nutrește și-o gelozie

* Publicăm sub acest titlu un fragment din studiul lui Mohamed Aziz Lahbabi, intitulat *Shakespeare antirasist*.

feroce față de căminul lui Othello, față de reușita unei atât de frumoase căsătorii mixte, care leagă Europa de Africa într-o mare iubire. Perfidul Jago insuflă îndolală în sufletul simplu al marocanului, făcându-l să creadă că Desdemona l-a trădat cu locotenentul său, Cassio. Pradă unei crize de bănulală și disperare, în care dragostea și ura se amestecă cu aceeași furie, Othello comite ireparabilul: o ucide pe Desdemona. Nici o forță n-ar putea să oprească furia geloziei în nobilul african. Și când Othello va afla că s-a înșelat asupra purtării soției sale, criza sa se intensifică și, căzând într-un haos psihic extrem, își face justiție singur, cu mâna lui. Și-a omorât soția din dragoste pentru ea, și se dă pradă morții pentru a răzbuna iubirea lor. După cum Julietta nu i-a supraviețuit lui Romeo, nici Othello nu suportă să-i supraviețuiască Desdemonei. Înaintea singeroasei concluzii cu care își încheie viața, Othello își rezumă caracterul și destinul. . .

Ipoteza care face din Othello un marocan a fost cu succes dezvoltată, începând din 1923, de către Contesa de Chambrun, născută H. Longworth Roosevelt, într-un articol din *Revue de Paris*. Mai mult decât pe argumente istorice, ea se bazează pe o intuiție psihologică: ea îi găsește lui Othello caracterul unui mare căld al Atlasului. Casa « Plon » a reeditat în 1945 o carte pe care Madame de Chambrun a intitulat-o *Shakespeare actor-poet*, în care insistă asupra trăsăturilor de « nobil-maur », caracteristice lui Othello. De altfel, ipoteza a avut destul succes pentru a i se fi încredințat unui negru autentic, Paul Robeson, rolul lui Othello la « Teatrul din Stratford », în 1959.¹

Personajul teatral « reprezintă » replica unei ființe care există, care se prezintă într-un mediu uman, și a cărei dezvoltare psihică depinde de solicitările acestui mediu și de legăturile interumane care se făuresc și se desfac aici. Partea potențialului comun al dispozițiilor fundamentale este densă la Othello, pentru că el se manifestă în chip de om-erou. Situat în mijlocul unui complex de fenomene contradictorii, el trăiește un permanent conflict specific între mai multe tipuri de răspunsuri posibile. Psihicul său evoluează în faze alternante: Othello se duce la lupte să înfrunte moartea, fără cea mai mică emoție, ca un erou absolut stăpîn pe sine însuși, însă cedează, orbește, pasiunii, geloziei. Othello este un om și el încarnează, eroic, slăbiciunile omenescii. Cea mai bună metodă de-a combate, în mod eficace, rasismul, nu consistă oare în a-i face pe ceilalți să înțeleagă că ființele omenescii simt, iubesc și urăsc în același fel? Adică, în a afirma că, din punct de vedere ontologic și moral, sîntem cu toții identici.

Asemeni marocanului Othello, romanul Antoniu, care guvernează destinele celui mai mare imperiu din lume, cade în genunchi în fața Cleopatrei, renunțînd la rîndul său la libertate, voință și răspunderi cu riscul vieții. Pentru că, nici o « dominantă » psihică nu ne e dată o dată pentru totdeauna, într-un pseudo-caracter « național » specific. În fiecare clipă, dozajul constitutiv al temperamentului uman poate să difere: aceeași persoană poate avea un răspuns motrice, intelectual sau emotiv, într-o situație dată. Omul nu se naște nici de la natură cu totul bun, nici de la natură cu totul rău. Este o caracteristică a speciei noastre, nedepinzînd de-o anumită etnie. Reacțiile — răspunsuri pot să difere de la un individ la altul, dar nu depășesc niciodată un cadru comun tuturor; cu atât mai mult, cu cît reacțiile fiecăruia nu sînt nici complet previzibile, nici total stereotipe, date o dată pentru totdeauna.

¹ În *Othello*, Shakespeare pare a condensa o lungă novelă a italianului Cinthio, apărută la Veneția în 1565.

Dacă nu există constante la nivelul individului, cu atât mai puțin nu pot exista la nivelul raselor. Iată de ce, în *Othello* ne regăsim toți. Cu el, Shakespeare depășește particularul și atinge universalul. Căci, drama acestui personaj este înainte de toate, cea a geloziei, a eternei gelozii pricinuite de dragoste, care nu îmbătrânește niciodată.

Othello va rămâne o reprezentare tipică a geniului universal al lui Shakespeare și va întruchipa chinurile noastre eterne, câtă vreme vom continua să iubim, să ne pasionăm, adică atâta vreme cât vom aparține speciei umane.

Marocan poate, maghrebin cu siguranță, e cert că *Othello* a avut merite rare pentru ca să fie acceptată căsătoria sa cu Desdemona. Tenul său negru sau arămiu mărturisește originea sa africană. Vrăjitoriile care i-au servit ca s-o farmece pe Desdemona și de care îl acuză în fața Senatului socrul său, Brabantio, (maghrebinii au avut întotdeauna renumele de magici în vrăjitorie) sînt valoarea, curajul, calitățile sale militare. *Othello*, care are un sentiment aproape cornelian al demnității sale, este un « sayyid » (Cid), un demn descendent al lui Antar, impetuosul poet arab preislamic. Același model de om: venele pline de soare, inima arzînd de dragoste, orbit de gelozie, și curajos la maximum. . .

III

Oglîndă a unui geniu cu multiple fațete, opera lui Shakespeare este vastă și variată. Comediile, ca și dramele, știu să capteze prin etape umanul, în profunzimea și complexitatea sa. Comediile (*Nevestele vesele din Windsor*, *Visul unei nopti de vară*, *Noaptea regilor*) constituie un univers de feerii, dar farmecul fan-teziei lor nu se opune sensului dramatic al condiției umane, care face să trăiască tragediile shakespeareiene. Din potrivă, drama și comedia se completează.

Shakespeare e preocupat să înfățișeze omul în toate dimensiunile sale și cu nenumăratele sale variante psihice. Astfel, grandoea pieselor istorice, ca *Henric al IV-lea* și *Richard al III-lea*, nu contrastează cu lirismul, acuitatea și tăișul dramei: delirul regelui Lear, abandonat de cele două fiice; torturile sufletului anxios și rănit al lui Hamlet; megalomania criminală a Lady-ei Macbeth; dragostea nefericită dintre Romeo și Julietta; Iulius Cezar, covârșit de blestemul puterii. Iată cîteva componente ale grandiosului univers pe care-l îmbrățișează opera lui Shakespeare. Marile cursuri nu sînt deloc monopolul micilor rase sau al clasei umililor.

Atotputernicii pot fi reduși la neputință și pot apărea în proprii lor ochi în dimensiuni foarte reduse, comune tuturor oamenilor. Meschinăria fiicelor regelui Lear sau a Lady-ei Macbeth este, dacă vedem clar, mult mai dezgustătoare decît atitudinea umilutului Shylock. Nimeni nu are monopolul grandoeii, nici Macbeth, nici Iuliu Cezar, nici Antoniu, nici Cleopatra. . . Nimeni nu posedă garanții împotriva nebuliei și a nefericirii, nici dacă e dictatorul Iuliu Cezar, Regele Lear sau prințul Hamlet. Gingășia îmbibată de iubire a Ofeliei și a Juliettei stă la originea destinului lor tragic.

Dragostea se rehrănește cu farmec, dar Ofelia și Julietta i-au fermecat pe Hamlet și Romeo, fără să-i facă fericiți, și fără să-și fi dăruit lor însele fericire. Fericirea pare să contrarieze întotdeauna Frumosul, așa cum Pasiunea contrariază Sublimul. Și Fericirea nu este credincioasă nimănui în particular. Dacă *Othello* a cunoscut cea mai tragică disperare, el a trăit de asemenea și momente de extaz, într-o dragoste fericită. Sîntem cu toții în egală măsură aserviți pasiunilor, cum e dragostea lui *Othello* sau gelozia lui Jago, resentimentul lui Shylock sau gingășia Corneliiei. Singurătatea și nebulia își găsesc victime și în cei mari, și în cei mici; nici o forță nu stăvilește anxietatea și neliniștea care zguduie tronurile și invadează atît palatele, cît și coli-

bele. Cu toate că Regele Lear a dispus de dreptul de viață și de moarte asupra unor enorme mase de oameni, el nu poate evita partea sa de nesăbuintă, de singurătate mortală și de nebunie. Toți muritorii stăm sub același semn: pe nimic din ce avem nu sîntem definitiv siguri, fiind jucăriile unui destin invincibil. Bogăție, rang, rasă n-au aici nici o putere...

IV

...Filozof fără sistem, realist fără iluzie, Shakespeare recunoaște că viața este efemeră, dar că pentru noi este absolut necesar să-i punem mîna în piept, s-o învingem. Și dacă ea e o sursă de angoste, în același timp se dovedește a fi și o sursă de poezie.

În universul shakespeareian, forțele extraumane (fantomе, diavoli, furtuni...) participă direct în desfășurarea Destinului. Cu toate acestea, în *Neguțătorul din Veneția* și *Othello*, piese pe care ne vom permite să le numim « piese de teză », nu intervin deloc aceste forțe extraomenești; rămînem aici în planul socialului și al psihologicului; aici, se apără o cauză: egalitatea raselor. Universul este un mecanism care trebuie supus unei ordine, dar e de ajuns un fleac pentru ca această ordine să se strice. Rasismul vădește tocmai o dezordine socială, o manifestare de îndoielă relativ la universalitatea valorilor umane fundamentale. Nu există nici o ordine morală care să nu aibă la bază egalitatea.

În celelalte tragedii, *Regele Lear*, *Furtuna*, etc. se descoperă o solidaritate intimă între forțele cosmice și ordinea morală: Natura protestează împotriva crimei. Shakespeare e întotdeauna bîntuit de noțiunile de puritate și dreptate.

Cheia misterului rezidă în întîlnirea dintre tragic și poezie. Shakespeare nu caută nici să emoționeze, nici să deplîngă, și nici să facă pe moralistul; el se străduiește să redea clare, conștiente, reflectările « umbrei rătăcitoare », care e viața și ale « imensului teatru » care e omenirea. El a pus în relief enigma omului. Astfel, grație geniului său, el ne ajută să ne acceptăm condiția de-a lungul timpului. El ne pune în fața unui bilanț, sau mai bine zis, a unui rechizitoriu și-a unei pledoarii.

Creuzet în care se amestecă arta cu realul, tragicul și comicul, satira cu fan-tezia, opera lui Shakespeare rămîne una din rarele surse de cunoaștere a condiției noastre: vastă cucerire asupra naturii umane și asupra experienței, asupra comportamentului oamenilor, de toate condițiile, în situațiile cele mai diferite.

Othello este opera genială a unui mare elisabethan. Lectura lui Plutarh, *Mom-taigne*, *Seneca* îl vor înălța deasupra lui însuși în *Iuliu Cezar*, *Antoni* și *Cleopatra*, *Coriolan* și *Furtuna*. Cu siguranță, Shakespeare e un om de teatru prodigios, dar el nu este angajat în sensul partizan al acestui termen; nimic comun între Shakespeare și Bertholt Brecht, cu toate acestea nu există în el nici un fel de fanatism politic sau religios, și bineînțeles, rasial. El știe cît de proști sînt majoritatea oamenilor, chiar dacă ei aparțin celei mai înalte nobilimi și au cele mai mari ranguri. El demonstrează că oamenii sînt cruzi (*Antonio* și *Jago*, mai mult decît *Shylock*).

De asemenea, Shakespeare face dovada unui umanism realist; el admiră specia umană și o contemplă cu o indulgență și un sentiment, care te fac să te gîndești la Goethe. Situiindu-se cu atîta îndrăzneală pe primul plan, prin trăsăturile sale universale, Shakespeare s-a revelat ca un filozof în sensul cel mai nobil și mai larg al termenului. Un filozof al « deschiderii » și al progresului.

În românește de MADELEINE FORTUNESCU

Trei filme despre Africa

Surprinzător prin acuitatea cu care analizează problemele actuale ale Africii și remarcabil prin noutatea stilului direct, angajant, și în același timp profund original pe care îl propune, acest « nou cinematograf african » a devenit, alături de CINEMA NOVO și școlile naționale ale filmului maghiar, vest-german și cubanez, ultima revelație a cinematografului contemporan.

Dar, pentru că dincolo de meritele sale atât de evidente, el se găsește totuși deabia la stadiul unui început, complexitatea problemelor pe care le implică trezirea la viață prin decolonizare și afirmarea suveranității naționale, depășind aria tematică și deschiderea critică a operelor originale produse pînă acum, noi credem că, oricît de succintă ar fi ea, o istorie a Africii prin cinematograf, trebuie să înceapă prin acele filme care, deși realizate de cinești europeni pe pămînturile continentului negru, au reușit totuși să depășească condiția banală a unui reportaj exotic, devenind documente acute și tulburătoare despre adevăratele probleme ale celui pămînt. Iar dacă dintre acestea am ales *Întoarce-te, Africa* al lui Lionel Rogosin și *Eu, un negru* al lui Jean Rouch, e poate tocmai pentru că ele ilustrează cel mai bine înțelegerea unei problematici care nu aparține inițial conștiinței cineastului dar care — prin contact cu realitatea continentului african — și identificîndu-se cu ea, demonstrează o dată mai mult, că cinematograful poate și trebuie să fie capabil de a servi ideii înțelegerii între popoare.

Declarînd într-unul din articolele sale că « pentru mine cinematograful reprezintă o armă a adevărului și consider că el are un rol pozitiv de jucat în societatea în care trăim », Lionel Rogosin, născut la New York și recunoscut la Festivalul de la Veneția (1959) ca una dintre marile personalități ale cinematografului contemporan, avea să confirme teoretic deschiderea critică pe care o conferise unei realități filmice, înregistrată clandestin în Africa de Sud la adăpostul unui presupus film de televiziune despre muzica și obiceiurile folclorice, dar care, în realitate, era orientată în direcția unei analize critice a condițiilor de viață la care este condamnată să trăiască populația neagră a celui pămînt. Aventura realizării filmului a avut de altfel importante consecințe asupra însăși structurii sale, determinînd formularea unui stil propriu în măsura în care înregistrările pe viu, fără organizare prealabilă a cadrului și condiționate doar de adevărul situației lor, aveau să confere acea putere emoțională, atât de necesară unui film care s-a vrut și a reușit să fie în primul rînd un document.

Întoarce-te, Africa, conține în imaginile sale drama unui om negru — în același timp și drama rasei sale — elementul de ficțiune care se încheagă pe alocuri în structura narativă a filmului reprezentînd tocmai suportul și elementul dinamic al celui amplu document despre viața și situația din Africa de Sud. Astfel, la nivelul unei ficțiuni generalizatoare, care conferă documentarului forța unui comentariu critic conținut și subliniat, dar niciodată declarat, povestea eroului devine *drama reală* a unei colectivități — filmul lui Rogosin — regăsind aici inspirata formulă a lui Rossellini potrivit căreia « ceea ce interesează în cinematograf nu sînt eroii ci aerul pe care aceștia îl respiră » : capacitatea de a-i face să trăiască, sincer și pro-

fund uman, cu darul comunicării acestor valori la nivelul cel mai general. Dar dacă Rogosin a făcut din filmul său un document asupra realității al cărui comentariu este conținut în însuși *factul* de viață, reconstituit sau direct înregistrat, Rouch își concentrează analiza asupra unei aceeași probleme trăită și asumată de mai, multe personaje, impunând formula unui document al cărui comentariu critic stă tocmai în raportul dintre comentariile individuale. *Eu, un negru* apare deci ca opera unui cineast care s-a preocupat să-și urmărească personajele înregistrându-le pur și simplu viața cotidiană pentru a obține astfel, la capătul experienței, un film deliberat, lipsit de construcție dramatică, care se bazează pe o structură fără progresie, fără suspensie și fără sfârșit dar nu și fără conflicte. Conflictele sînt însă interne și ele decurg din comportamentul personajelor, condiționate nu de o logică dramatică exterioară ci de adevărul existenței lor. În căutarea adevărului, Rouch acceptă să facă ceea ce vrea personajul său pentru că el știe că acest lucru îl va conduce la *adevărul* acestui personaj și, mai departe, el va constitui însuși *adevărul* filmului. *Eu, un negru*, reprezintă deci încercarea de a povesti dinăuntru existența banală, cotidiană a unui grup de tineri nigerieni emigrați la Abidjan, tocmai pentru a surprinde în trăirea concretă a acestor personaje, purtînd nume atît de cunoscute (E. G. Robinson, Eddie Constantine, Tarzan sau Dorothy Lamour) dimensiunile revelatorii ale unei psihologii și ale unei situații sociale strict determinate. Rouch cineastul redevine aici, odată mai mult, Rouch etnograful, cel care, preocupat de a înregistra pe peliculă obiceiurile Africii pe cale de dispariție pentru a constitui astfel dovada materială a unui trecut, oferă cu *Les maîtres fous* un subtil răspuns la acel foarte frumos film al lui Alain Resnais și Chris Marker, *Și statuile mor*, consacrat la rîndul său fenomenului de decădere al artei africane în contact cu spiritul exclusivist al unei anume culturi europene. Acum însă, caracterul « etnografic » al filmului devine mult mai profund și mai complex pentru că, vorbind despre proletarizarea accelerată a locuitorilor vechilor triburi și despre apariția primelor probleme urbane precum și despre acea întîlnire violentă a Occidentului cu Africa, mult mai brutală în primii ani ai Independenței decît în epoca colonizării, Rouch analizează nu ceea ce dispăre ci ceea ce se transformă. *Eu, un negru* este povestea lui Robinson eroul căruia îi aparține, ca o formulă concretă și în același timp generalizatoare, definiția titlului și pe care el și-o asumă mai profund și mai conștient decît oricare dintre celelalte personaje. Acceptînd deci poziția preferențială a lui Robinson față de restul personajelor, Rouch avea să transforme însăși structura filmului într-un dialog continuu, mereu condiționat de confruntarea între punctul de vedere european și cel african. Spre deosebire de alte filme care se mărginesc la o critică a mizeriei așa cum apare ea în cadrul societăților tradiționale, Rouch atinge însă miezul problemei apropiindu-și analiza de lumea orașului, adică acolo unde, în lipsa aparentei senzații de securitate pe care o mai confereau încă civilizațiile tribale, problemele se pun în adevărata lor complexitate. Iar dacă nu această temă a conflictului între două civilizații, intelectualii africani își caută astăzi cu îndrjire un trecut, dar un trecut pe care istoria îl cere mereu reconsiderat (Festivalul Panafrican al Culturii de la Alger, 1959, avea de altfel să condamne mitul « negritudinii » așa cum fusese el anterior formulat), marea majoritate a africanilor analfabeți, de îndată ce au fost smulși din acel ultim fenomen cultural național care este tribul, se vede constrînsă la a utiliza fondul cultural occidental în ceea ce are el mai primitiv și mai simplificat. Și, din această perspectivă, devine semnificativă atitudinea personajelor lui Rouch care, chiar și în existența lor reală, au recurs la mitologia comercială a cinematografului împrumutînd numele eroilor ei favoriți: Robinson, Eddie Constantine, Tarzan sau Dorothy Lamour. Iar dacă Jean Rouch practică în filmele sale

« un cinematograf de etnolog » (deși am putea simplifica lucrurile spunînd că există la urma urmelor, un singur fel de cinema, sau nu există) e necesar atunci să adăugăm că pentru el etnologia înseamnă în primul rînd o modalitate de a crea raporturi noi între oameni pînă atunci străini, prezența aparatului său de filmat determinînd un nou tip de relații între elevii albi și negri ai unei clase din Abidjan, devenite personaje ale filmului său *Piramida umană*. Iar dacă valoarea unei anchete etnografice se măsoară și prin preocupările sale morale, nu este întîmplător faptul că în cazul lui Rouch mai ales, o astfel de anchetă a devenit în cele din urmă și experiență artistică. Cinematograful nu reprezintă însă decît un mijloc și de lucru acesta Rouch este poate cel mai conștient atunci cînd, în ciuda premiilor primite și a unanimității criticii cu care a fost salutat, el consideră totuși *Eu, un negru* ca pe un eșec atît timp cît aventura acestui film nu l-a făcut nici pe Robinson și nici pe celelalte personaje, mai bune și nici mai fericite decît fuseseră înainte. Și asta pentru că, european fiind, s-ar putea ca Rouch să nu fi reușit să pătrundă în adîncimile profunde ale problemelor continentului african; o recunoaște el însuși atunci cînd îndeamnă ca « africanii să-și facă propriile lor filme africane » pentru a oferi astfel lumii inventarul problemelor și consecințelor pe care și le asumă momentul istoric al decolonizării și al transformărilor care îi urmează. Adaptîndu-și propriul său roman « *Voltaire* », Ousmane Sembène cineast african de origine senegaleză¹ reconstituie cu *Negresa din...* povestea tragică a unei tinere africane care, în contact cu prejudecățile unui rasism manifestat încă latent în conștiința multor europeni, suferă șocul unei trimiteri în amintirile unui trecut nu prea îndepărtat și, cuprinsă odată cu sentimentul umilinței de cel al deznădejdiei recurge în final la actul brutal al sinuciderii. Eșecul Diouanei apare deci ca o concluzie a condiției de izolare și Sembène explică în termeni destul de preciși rolul pe care dezrădăcinarea individului îl are într-un asemenea caz, analizînd pe parcursul întregului film, și alte aspecte concrete ale mutațiilor sociale și umane pe care le descoperă în structura noii societăți africane în formare.

Evoluînd deci între planul subiectiv al amintirilor re trăite intens și tulburător, și planul obiectiv al faptelor concrete și al acțiunilor practice prin care eroina încearcă să se opună realității, filmul lui Sembène propune o întreagă dialectică bazată pe jocul subtil al *constatării* căreia îi urmează întotdeauna *condamnarea*. Și chiar dacă Diouana nu este capabilă încă să transforme această condamnare într-o acțiune conștientă de transformare a vechilor structuri într-o nouă organizare socială, devenind în cele din urmă victima propriei sale revolte consumată intern și ineficace în gestul extrem al refuzului absolut, Sembène rămîne conștient de faptul că aceasta nu reprezintă decît eșecul trecător al unei etape depășită deja de eroul său din « *Mandatul* » care va reuși să devină un alt om tocmai trecînd prin confruntarea cu o lume în care trăise pînă atunci absent, dar de care se simte acum din ce în ce mai strîns legat.

¹Filmul său *Mandatul* a fost distins la Festivalul internațional al Filmului de la Veneția, 1969, cu « Premiul special al juriului ».

PREMIUL CAMPIELLO
GIANNA MANZINI

PORTRET ÎN PICIOARE

GIANNA MANZINI

CAPITOLUL VI

A propos de « ideal », cum se spunea pe-atunci, tata reflectă o dată, în timpul unei plimbări pe câmp, eu și el, singuri: « Nu e de ajuns să avem un ideal; trebuie să fim și demni de el: adică să fim în stare să sacrificăm totul pentru el, începînd cu noi înșine ».

« Și familia? » riscai.

« Și familia », afirmă tata, liniștit, evitînd totuși să se uite la mine.

« Și familia », reluai eu ca un ecou, convinsă.

Rămîneam în picioare, pe buza moale a unui șanțuleț. O apă vioaie curgea la o jumătate de metru mai jos. Ce tată, tatăl meu! Spatele lat, ca și fruntea, dădea o extraordinară senzație de putere și de mărinimie.

« Da, da: și familia », repetai; dar imediat după aceea: « Și eu? Și eu? »

Mă luă în brațe. Urmă o scurtă ploaie cu grindină de sărutări pe obrazul meu, ciocănituri seci, aproape disperate, de sărutări. Țineam strîns, în mîna ridicată, un mînușchi de viorele, culese chiar atunci. Trebuia să adunăm cît mai multe și să le uscăm pentru ceai. « Ceaiul de viorele. L-am băut de atîtea ori, în Turcia. Excelent. Și face bine la tuse. Te scap eu de tusea asta urîtă ».

Fericită că sînt îmbrățișată, țineam genunchii îndoîți, zvîrlindu-mi picioarele înapoi, ca să nu-i murdăresc haina cu pantofii plini de mîzgă. Părul său castaniu deschis era mișcat de vînt. Îl văd. Pe cer, o încălecăre de nori. Mai jos, nu de parte, printr-un rămuriș, țigle roșii: acoperișul unei case țărănești.

Bătut de soare, adumbrit de frunze neliniștite, roșul acela zvîcnea. Totul era viu, mișcat, curgător. Semăna cu clipa noastră. Ne semăna. Tata mă lăsă jos. « Tu », zise într-un sfîrșit, « ești ca mine ». Gîndea: « Nu te-ai da îndărăt de la nimic, tu! »

Cum s-o iert pe mama că s-a luat după frații ei, care au vrut s-o știe despărțită de « subversiv », de dușmanul lor? Îl priveam în continuare, uimită: « Dar eu? Atunci, eu? » Tremuram, nu de frică. Tremuram de îmbătare; de întunecata ispită de a fi copleșită de « idealul » acela care pretindea totul. Probabil, așteptam să încuviințeze: « Și tu ». Nu izbuti. Ca să nu-l văd încurcat, săream peste un șanț; sau mă azyvîream să culeg o floare, atingînd aproape apa. Firește, mă umpleam de noroi.

Fără-ndoială, mama s-ar fi speriat. Trebuie că el îmi simți teama; de aceea, dezaprobă: « Să trimiți pe câmp, la cules de flori, o fetiță cu asemenea haine... Nu e, și asta, un atentat la libertate? Libertatea unei fete ».

Fragmentul pe care-l publicăm face parte din capitolul VI al romanului.

Începea astfel din nou duelul care, fără întrerupere, chiar și după moartea lor, se reinnoia în pieptul meu. Și care m-a sleit de puteri.

Pentru că, și-acum, mă caută; și-acum mă fac să oscilez între două moduri de a trăi, între două moduri de a suferi. Ea mă șantajează cu plinsul; el mă învăluie cu noblețea și cu durerea. Să fugi de ei nu se poate. Unde ar putea, altminteri, să se mai întâlnească? Nu pot fi decât eu punctul de convergență, terenul lor de ciocnire. După toate, dreptul pe care-l au asupra mea mă face să presupun că i-am atras și îmbiat din timpuri imemorabile. Dar prin ce semn și de la ce tenebroasă depărtare? Într-un flux și reflux, într-o tăcere tumultoasă, într-un joc nocturn de oglinzi, se ivesc gesturi, semne, trăsături, ca pe retina unui ochi imens.

De data aceea, pe limba aceea strîmtă de pămînt, cu un buchețel de viorele în mină, cu bărbia lăsată în jos, cu suvițele de păr în ochi, îi ascultam fără să vreau, ca și cum s-ar fi găsit față-n față în casa noastră, pe cînd trăiam împreună, amîndoi în picioare între spătarul patului și scrin; sau în salon, între măsuță și consolă.

Un vîrtej, vorbele lor. Mă străbăteau; îmi multiplicau posibilitățile; îmi sporreau în chip monstruos, deși efemer, inteligența; mă înzestrau, nervi și inimă, cu o uriașă puțință de a suferi; mă făceau să ating dintr-odată o vîrstă adultă, imposibil de susținut.

De fiecare dată, devenind mai mare decît mine însămi, în loc să domin mai bine cadrul care ne găzduia — salonul cel vechi, deobicei — eram strivită de aparențe nebănuite. Li se întîmplă formelor și culorilor să se elibereze și să se topească pe neașteptate (nu e oare acesta tîlcul teribil al basmelor?): tabla de șah a dalelor se prelungea într-o fugă ce-mi tăia răsufierea, ferestrele deveneau prăpăstii sau se pecetluiau, ca să ne îngroape, într-o horă de linii drepte țîșnite din obiecte pașnice, așa cum șișul se desface din baston sau așa cum scheletul se dezvăluie într-o lumină de *contrejour*: linii drepte care sînt suflet, formule, esență. Chiar așa, formele și culorile parcă alterate de explozia unei febre hotărîtoare, nu fac oare aluzie la ceea ce deobicei ne scapă, la ceea ce este în realitate? Firește că trebuia să înțelegi repede: și să împiedici blocarea lor în dimensiunea obișnuită, în enigma acceptată a stabilității lor, croită pe măsura ceasurilor din afara dramei, excluse din infinitul inimii. Să cauți, să găsești fără răgaz, să te înspăimînți că ai găsit, să respingi certitudinea de-a fi găsit și să cauți dincolo de cuvinte, dincolo de inteligență, cu ochii deschiși sau închiși, vibrînd pînă la delir, sau într-o nemișcare de piatră.

Promovare nedorită: nici premiu, nici pedeapsă. Firește că, uneori, visam să-mi iau zborul de lingă ei, cu totul emancipată. Pentru că exista un colț al existenței mele, jocuri, recreație, prieteni, care-i excludea.

Dar o dată pentru totdeauna, în noaptea timpurilor, în limbul care precede nașterea, mijind ca îndărătul unei lămpi de-o mie de ori înfășurată în abajururi, el, neîmblînzitul, cutezătorul, îmi ceru, chiar mie, un semn de îmbiere, umplîndu-mă astfel de devotament și de mîndrie. Și ea, o dată pentru totdeauna... dar ce era? un fulg de vată? un ciuf minuscul de păr înlăturat de pieptene, și învîrțit bine pe deget, pe care vîntul îl zmulge și-l duce departe? sau suflarea care aburește un geam și așteaptă conturul unui deget arătător bine călăuzit? Și ea îmi șopti să strig: « Vă vreau, vă vreau »; și făcu să iradieze în mine o conștiință pe cît de amețitoare, pe atît nedeslușită.

Firește că a trebuit să cresc în palestra drăgăstoasei lor discordii. Dimpotrivă, vai lor, dacă m-ar fi părăsit.

De fapt, orice pretext de a-i chema continuă să fie bun. Acum mă foloseam de hainele murdărite. Și auzeam cum el îi reproșează:

« Nu trimiți o fetiță pe cîmp, să culeagă flori, îmbrăcată de sărbătoare... »

Are dreptate. Și mă apăr; nu numai de dojană, ci de demonul meschin al unei ambiții prostește mondenă.

« Nu trimi țio fetiță pe cîmp, să culeagă flori . . . »

Iar cînd ea răspunde, supusă:

« Ce alt mijloc îmi mai rămîne ca să te fac să vezi c-o țin pe fetița noastră ca pe o comoară . . . », iată că eu mă topecs de milă și de dragoste pentru ea.

Totuși are el dreptate cînd, prompt, întunecat și totuși fără asprime, scandează:

« Nu: tu ții să te arăți prin ea ».

Săream de la o margine la cealaltă a șanțului. Mișcarea monotonă și cadențată trezea cuvinte în conștiința mea; deși lipsite de contur și de sens, ele îmi brăzdau cu durere tăcerea.

« Frivolitate . . . aparență . . . »: acuzații obișnuite; dar inevitabile în asemenea clipe. Sărind așa, cerceii se scutură ușor. Firește că:

« N-ai ezitat nici să-i găurești lobul urechilor, ca să-i viți o bucăciță de aur. Tot ce strălucește te îmbată ».

În loc să piardă teren, ea sare: « M-ai detestat întotdeauna ». Nu e adevărat; și o știe. Dar, ca s-o desmintă, el va trebui s-o înfrunte, să se apropie mai mult de ea, s-o regăsească. Prin urmare, ea insistînd: « Mă voiai cum ți s-a părut că sînt, numai ca să mă schimbi și ca să-ți măsoți astfel puterile ». Un altul ar fi strigat: « Laș ce ești ». Dar nu putea. N-ar fi putut niciodată. Am știut asta mereu.

Încă mai sar. De data aceasta, într-un picior. Cu vitejiile mele încerc să-l distrag. El suferă: îl simt atît de mult, încît nu-mi găsesc liniștea; și-mi sporesc zben-guiala. Cu unghia, tai o tulpină. Apoi leg buchețelul. Îmi fac de lucru. Iarba de sub picioarele noastre e călcată. Ar trebui să mergem mai încolo, ca să căutăm vio-rele. Dar el nu se urnește iar eu încep să fac iarăși pe suveica, veveriță prizonieră, în strîmtoarea unor certuri închipuite și mai adevărate decît adevărul.

Vocea ei vecină cu plîsul, o, cum o cunoașteam. Mă face să mă clatin, de parcă piciorul s-ar bălăci în pantof sau glezna nu m-ar mai asculta.

Mă simt rău, peste tot. Pentru că plînsetul mamei n-ar trebui nici măcar să ni-l închipuim: e de neacceptat; e de neîndurat. Acum își fărîmițează cuvintele:

« Îmbrățișînd fetița, n-o îmbrățișai doar pe ea: asta voiam. Aceasta era mica mea capcană. »

El împietrește. Ai spune că nici măcar nu răsufală. Chiar dacă nu se vede, îl năpădește un torent năvalnic; l-ar copleși, dacă nu și-ar aduna puterile aproape supraomenești.

« Să mergem » fac, în cele din urmă.

Povestirea ar cere ca tata, revenindu-și, să scoată din buzunar o bomboană sau o ciocolată. Micuța, urmărind luciura staniolului în timp ce cade în iarbă, își regă-sește propria vîrstă. Dar nu se poate. Evident că nu se poate. Foiala dureroasă și obsesivă a fiicei sale, el o respecta. Asemenea gingășii nu lipseau între noi.

Stau, așadar, pe buza șanțului. Mă verific în privirea lui. Încerc să fac loc pri-virii mele în a lui. E greu să rezisti. E greu să anulezi totul în jur. Dacă n-ar fi decît un gînd proiectat departe, foarte departe, nemărginit, pe un fir de lumină.

În splendoarea care a fost religia sa e cuprins un adevăr care ar putea să-mi fie deajuns: așa cum îi fu deajuns și lui; care m-ar putea deci apropia de el, pe totdeauna.

Vreau să-mi interzic că cedez; vreau să-mi însușesc măcar acea forță neîndu-plecată care are drept spațiu, gaura unei pupile. Să încerc să-i înțeleg vorba: pe care o intuiesc, fără să reușesc s-o traduc în felul meu obișnuit de a mă exprima: pentru că limbajul meu aparține unei vieți atît de dense, atît de deslîinate, atît de

fărîmîţate şi de multiple încît simplitatea ar fi la mine o înşelăciune. Dar dacă rezist pe acest fir de lumină care nici măcar nu vibrează, mă voi afla aproape — sînt sigură — de o esenţială raţiune de viaţă: atunci, chiar în clipa aceea, voi intui existenţa cuvintelor ca obiecte, a cuvintelor ca acţiuni, ca forţe: dacă într-adevăr le învăluie un *halo* ce pare mister, acest *halo* se cheamă aşteptare, se cheamă aşadar viitor. Astfel, aş putea să spun, în locul său, ceea ce el n-a mai avut timp să spună. Nu e oare şi aceasta solidaritatea umană, actualitatea trecutului? Fiindcă tu eşti prezent, tată; trăieşti. Tu nu eşti un chip fugar. Existenţa ţi se încredinţează gîndului tău.

Dar cum de am refuzat mereu să-l urmăresc în această intensitate exclusivă? Ce rost avea precauţia mea, evitarea din partea mea? Să evit, ce anume?

Acum risc să vreau să mă apăr, deviez; şi tulburarea mea e atît de încărcată de remuşcări, încît naşte un fel de panică.

Astfel, pentru mine e un ajutor familiara şi meschina dojenire ce mă copleşeşte, ajungîndu-mă de atît de departe în ani.

E vocea mătusei care o dăscăleşte pe mama: « Cu cît stă mai puţin cu taică-său, cu atît e mai bine. Ascultă-mă pe mine, Nilda. Trimete-o cît mai rar la el ».

Lucrau cele două surori, mama şi mătusa, lipite de fereastră, una în faţa celeilalte, la etajul întîi al unei clădiri din via Curtatone e Montanara, aruncînd, în răstimpuri, ca să se distreze, priviri spre stradă. Le despărţea convingerea că nu se mai pot înţelege, deşi se iubeau. Coseau pînă se lăsa întunericul, tiveau albiturile de zestre ale fetelor, ale fetelor mătusei.

E foarte lung, într-un oraş mic, ceasul acela cînd se îngîna noaptea cu ziua, cînd fetele cîntă ca să întoarcă tristeţea din cale, iar copiii ţipă ca să atragă atenţia: fac orice, numai s-o obţină; binecuvîntat fie şi ghiontul, dacă e de ajuns să- scape de spaima singurătăţii; iar doamnele ies grăbite şi împopoţonate, amăgindu-se că au de făcut cumpărături. Ce stare îţi dau clopotele, la ceasul acela. Dar cum să te obişnuieşti cu ele. Totuşi, nu: simţi că vor să te zmulgă, nu se ştie din ce: desigur din ceva ce-ţi stă la inimă, ceva ce vrei să aperi, în ciuda tuturor; şi să te ducă, vor, unde n-ai fi în măsură să rabzi. Şi din această legănare e alcătuită tulburarea care năpădeşte amurgul. Întotdeauna, cite o femeie, de obicei îmbrăcată în negru, întindea pasul spre biserică.

Ele două rămîneau să lucreze:

« Aproape că nu se mai vede ».

« Eu mai văd ».

« Încă douăzeci de minute şi se face întuneric ».

Replici prudente acopereau un dialog riscant, îndărătul căruia dogoreau durerea, cearta, mustrarea, ameninţarea sau tremura plînsului.

« N-aş vrea să las lucrul pînă nu ajung la colţul pernei ».

Vocea, fireşte, suna fals, ca de gheaţă; cuvintele, mai mult decît rostite, păreau tipărite. Acul strălucea în împunsătură; apoi aţa îl trăgea în sus, unde, mai mare fiind lumina, strălucea altfel. Împunsături dese, aproape frenetice, aproape furioase. Oh, să termine, să termine... Ce anume? Nu ştiau. Nu voiau să ştie. Alte împunsături de ac, nerăbdătoare dar precise; dar uniforme. Să termine, să termine, să termine. Era o nemulţumire obtuză, o rivnă oarbă. Nu că n-ar fi fost cu putinţă să-şi citească în suflute: îşi interziceau însă lucrul acesta. Frică? Şi, ca să se consoleze: să închizi ochii e o virtute; să nu ştii e o virtute. Mizeră, totuşi. Tata ar fi dispreţuit-o.

Se aprinde primul felinar. Pare un semnal.

« Ajunge; mă doare spatele » face mătusa, ridicîndu-se şi îndreptîndu-se din şale, cu o mină în şold şi capul tras puţin înapoi. Mama mai adastă; acum coase

fără grabă, destinsă chiar. Pînă la urmă e frumos acest ceas indescifrabil. S-ar părea că poate să se întîmple orice. Înfinge mecanic acul în pînza de in, fixîndu-l cu firul petrecut pe după ureche și virf; își scoate apoi degetarul, care cade în coșuleț și se lovește de foarfeci. Trebuie să fi fost tare căzută pe gînduri dacă fleacul acela de clinchet o face să tresară. Da, orice poate să se întîmple, sau să dobindească o valoare și dimensiuni nemaipomenite. S-ar putea întîmpla ca pervazul ferestrei să se lase în jos, să coboare încet: iar tu să poți, ridicîndu-te doar de pe scaun, aa te pomeniști în stradă și, așa cum ești, cu rochia de casă și fără pălărie, să fugi, lăsînd în urmă grămada aceea de albituri cu acul înfipt în ele; să fugi pe lîngă ziduri sau prin mijlocul străzii, nu contează, să fugi. Răsuflarea îi e tăiată; dar e ușoară, nu atinge pămîntul. Să fugi. Nimeni n-o oprește? Nu. Ar fi deci inutil să se ostenească. O lasă să se ducă. Ce face? Continuă să fugă. Încotro? La această întrebare îi vine să plîngă.

Șciam unde putea fi găsit tata, la ora aceea. Închizînd prăvălia traversase piața oborului și apoi o luase în jos pe via Canbianco; tregînd pe lîngă spital, o apuca în sfîrșit pe o stradă strîmtă care ducea la viziuna potcovarului. Nechezat de cai, scintei, fiare, lovituri de ciocan, coame vilvoi, luciri de crupe și mirosul acela deosebit al sudorii lor. Dar mai puternică, mai mare, dominantă, o țesătură caldă de cuvinte printre fulgerări de priviri; și o siguranță, o încredere. Bunătatea nu era o idee, nu era o judecată: ci ceva concret, aproape că avea un gust; oricum, hrănea.

O lumină de lămpaș, se legăna din tavan. Tata stătea în picioare, cu mîna pe spătarul unui scaun; în fața lui, potcovarul, în timp ce ucenicul lucra.

Sau poate că era la biroul avocatului Faraoni, în via Abbipazienza. În atîta ordine și eleganță, discuția lua o altă întorsătură. Cu agendele în mînă. Adrese. Calendare. Bloc-notesuri. Hărți geografice. Și scrisori cărora trebuia să le alcătuiască împreună un răspuns citit recitit, silabisit cu voce scăzută într-o ceață de fum de țigări; și așise și foi volante, imediat reasezate la loc sub cheie.

Firește, n-aș fi putut s-o însoțesc și nici s-o îndrum pe mama. Nici ea nu îndrăzneala să se gîndească la așa ceva. Fugea, dar atît. Iar la întrebarea: «Încotro?», se bloca în pragul plînsului. Atunci parapetul ferestrei devenea o frontieră, iar în spate era familia cu iminenta, teribila adunare la masa de cină.

Pe la jumătatea după-amiezii mă întorsesem eu, după ce făcusem obișnuita vizită la tata. Între surorile care coseau, mă legănam în picioare, palton, mănuși, căciuliță de lînă împletită în casă. Și tremuram mereu de teama că se vorbește rău despre el; și că mama n-ar fi izbutit să-l apere.

La doi pași era via degli Orafi. Acolo prăvălia tatei, am mai spus-o, giuvaergiu și ceasornicar.

Învățase în Elveția, «Adio frumos Lugano», să repare ceasornice. Știu că mă repet.

Cîteodată, el străbătea strada noastră și o lua pe via Madonna. Zvelt, uitîndu-se țintă înainte, fără pălărie, haină de catifea și cămașă descheiată (extravagant, se spunea; elegant, da, dar extravagant), simțind privirile surorilor ațintite asupra lui. «Uite-l! bineînțeles că duce o foaie la tipografie. Altă grijă n-are, dumnealui».

Foile acelea: desigur cuvinte, toate, necesare, sărace, pe-nțelesul oricui, făcute pentru inima oricui; trebuiau să deștepte să dezvăluie, să înflăcăreze... Ce are de-a face frumusețea, acuratețea, talentul... Are, în schimb, o magie particulară, o forță luminoasă care să te poarte, dintr-odată, acolo unde nu se poate nici minți, nici amîna, nici ascunde; acolo unde fiecare devine liber prin faptul că se simte expus la toate consecințele. Are de-a face gradul, temperatura propriei convingeri.

Are de-a face certitudinea că oameni și oameni au nevoie de acel cuvînt modest și revelator al tău, pentru că ei înșiși, intuindu-l vag, sînt înfometați de el și-l așteaptă de la tine. De la tine. Aceasta se cheamă a scrie.

Străbătea așadar, strada, ducînd în buzunarul dinăuntru al hainei acele foi dogoritoare. O, trebuie să fi fost frumos, odinioară, cînd, terminînd un articol, o chema pe Nilda lui ca să i-l citească și să-l cîntărească în ochii ei. Care erau mari, negri și nesățioși. O aviditate cu totul senzuală. Umezeau tot ce atingeau, corupînd și exaltînd. Dar generoși, ametitori.

Dacă ea era la treabă, se descotorosea repede de șorț. Își aranja ușor părul și se ducea la el, cu pasul acela scurt, arid, care dădea strălucire tivului de la rochie. Se încorda o clipă, cu un picior sprijinit în față și cu celălalt ridicat pe vîrf, poate se recunoștea singură într-o figură de dans. (Pe perete, o reproducere pompeiană îi semăna.) Voia să fie văzută; dar el o privea în treacăt: fusese nevoie de atîta timp pentru a obține concentrarea necesară. Scrumiera era plină de mucuri. În fața mapei din imitație de piele, o călimară mare de porțelan alb cu figuri azurii de jur împrejur. Cerneală neagră și roșie în două borcănase, ceva mai mari decît un degetar de cusut, și două găuri pentru toc. Alături, un ibric de cafea pe o tavă, și ceșcuța cu un rest de zahăr. Perdelele erau ridicate pînă la feston; pe geamuri, perdelețele albe, încrețite: lumina filtra atenuată, iar paharele de pe consolă străluceau cu discreție.

Totul era frumos: de o modestie care-ți strîngea inima.

Citea repede, aproape precipitat. Atunci, ea, presantă:

— « Recitește-mi acolo unde spune... »

« De ce? »

« Pentru că e frumos ».

« Dar nu trebuie să fie frumos ». Recitea. Și, apropiînd imediat scaunul, cu genunchii lipiți de ai ei, fericite de căldura aceea, de reverberația aceea orbitoare care e răsufierea frumuseții:

« Eu vreau ca vorbele mele să oglindească esențialul vieții, să lumineze pe cit se poate viitorul. Ba chiar să nici nu fie vorbe, să nu se remarce, să nu iasă în relief, să fie imposibil să ți le amintești una cite una; dar să vină ca o hrană, ca un imbold ». Ea îi apasă mîna. Ține ochii în jos, îmbătută, dar și tulburată, pentru că într-un fel ascuns, cuvîntarea aceasta o amenință. Îl asculta; și vedea cum salonul, casa lor întreagă devin mai goale. El părea să se refere la o frumusețe de viață exigentă, care o sacrifică și în vise. Totuși, era mîndră de el. Oh, de-ar putea fi « mare » într-o manieră cît de cît alta... Își încrucișează picioarele. Puțina mătase din căptușeala rochiei foșnește. Pleoapele coborîte pe jumătate nu acoperă agitația pupilelor. El bate cu creionul pe pagină, se îndreaptă din șale, mărturisindu-și parcă senzația neplăcută de-a fi stat prea mult încovoiat să scrie. Își trece degetul arătător peste sprîncene. Ce nu merge? Începe să fie frig. I se pare că picioarele sînt degerate. În treacăt, pe tăcute: « Cui moare îi îngheață întîi de toate picioarele ». De unde pînă unde, un gînd de moarte? Un fluture negru mi-a străbătut capul. Își trece o mîna peste frunte și o plimbă apoi pe creștet, netezindu-și părul. Caută, apoi, să se explice mai bine: « Vezi, nu mă interesează să fiu scriitor. Ba am să-ți spun mai mult. Cîteodată mi se pare că o asemenea ambiție discreditează adevărul, îi răpește ceva din ce are sfînt, și aproape că împiedică sau întîrzie viitorul. Dincolo de mine, dincolo chiar de credința mea, există o clipă în care mi-am pus toată speranța. E nevoie ca această speranță să fie luminată în cuvinte simple, dar viguroase, în stare să o atragă, să o susțină ».

Vrăjită, ea accentua o desfătare ce falsifica întrucîtva înțelegerea; se întindea spre el. Ardoarea lui era alimentată. Totuși, el își simțea blocată dorința de-a con-

tinua să vorbească, de-a croi un drum gândului său în labirintul care e o femeie; astfel că, a primi și în același timp a se apăra, devenea o splendidă tortură.

« Așa-i: perfecțiunea, admitând că există, sau quasi-perfecțiunea, ametește, blochează... E un miraj înșelător. Pricepi, Nilda? Însăși poezia... » Începea să piardă teren: într-un anume fel tainic, ea îl copleșea, orbindu-l. Să participe pînă la punctul acesta nu înseamnă oare a depăși, poate a viola? Și privirea aceea, oare, nu era prea intensă? Pentru că ea însăși făcea parte din capcana aceea. « Poezia... nu că aş respinge-o: fiindcă mă ispitește, mi-e teamă că mă face mai slab; și mă feresc de ea ». Ea se prefăcea uimită și chiar indignată. « Sublima alterare ce o susține, discreditează în ochii mei rigoarea adevărului ».

Rigoare. Ce cuvînt întunecat. Oțel, lame, frig, ziduri, tăcere, reproșuri, chipuri încruntate, închise.

Simte vag că leșină. O mare greutate pe piept. « N-am să izbutesc, nu pot să izbutesc ». Tremura; se agăța de niște amintiri. « La colegiu, era deajuns o creangă de liliac pentru a prevesti în mine sfîșierea pe care am găsit-o apoi în străfundul iubirii. Sfîșierea, de acord; dar în centrul unui cor de consensuri, printre lucruri, chipuri, înfățișări, trezite și scoase la iveală de o inerție opacă, pentru a le face să existe într-un fel strălucitor, însuflețit. Acum dragostea, ivită, cu adevărat, mă copleșește, avînd în sine ceva impetuos. Dincolo de cuvinte, aud o voce care strigă după ajutor, care îmbie, care continuă să îmbie, invocînd. Trebuie să fiu mai puternică, mai vitează, mai întreprinzătoare ». Iar eu, interzisă:

« Nu te meritam ».

« Fetițo, fetițo. Eu folosesc un limbaj nepotrivit, recunosc, desigur șocant, pentru o femeie. Fii atentă, dragă, draga mea. Voiam să spun că poezia își găsește valoarea pură în acțiune ».

Acțiunea! ce făgăduință. Înseamnă, poate, a călători, a urma, a participa. Orașul de provincie deprimă, umilește. Așa de monoton, te îmbătrînește înainte de vreme. Vai de cel care se resemnează. De altfel, și el îndeamnă să nu cedezi la resemnare. Nici măcar în coșciugul de mort, zice. Morți neresemnați sînt destui. Și nimeni nu-și închipuie forța lor. Dar această forță și-au salvat-o și au acumulat-o trăind într-un anumit fel. Trăind, cum? Ardoare, coerență, acțiune... Cum a spus despre poezie și acțiune. Că e totuna cu acțiune? Cam așa ceva. Că acțiunea e sufletul poeziei? Poate că așa nu merge. Dar cum a spus el, se potrivește. Virful piciorului face să sfîrșie poalele rochiei.

Ochii scînteiază din nou. Convins că a reînșfăcat-o, el exclamă:

« Viața noastră, de exemplu, eu o văd ca un vers în povestea noastră a amîndurora ».

Ea tremura. Știa poate nedeslușit că l-ar fi trădat. I se părea că trebuie să se ferească, să se tragă înapoi. Să apere ceva urît și totuși irezistibil. Și în același timp să-l orbească, pe celălalt, să-l încurce, să-l copleșească.

Chinul prevăzut ascuțea beția. Rămînea o febră în aer, ceva înroșit în foc. Oh, Nilda adorată!

Și, cîțiva ani după aceea, mama îl privea de la fereastră cum se îndreaptă grăbit spre tipografie, ducînd în buzunarul dinăuntru al hainei cîteva din foile pe care nu le-ar mai fi citit niciodată împreună.

Prea descoperită, așteptarea de a-l vedea întorcîndu-se o înăsprea pe matusa. Indignată, se ridica încet, cu dinții strînși, cu nările dilatate; ea se îndrepta: « Citeodată n-o pot înțelege pe soru-mea. După cît rău i-a făcut și ne-a făcut, apucatul ăla... ». Niciodată o frază nerostită n-a fost mai limpede.

Mama așeza lucrul într-un coșuleț înălțat pe un trieped de nuiele, și mă ținea în fața ei, lipindu-mă ușor de pervaz și ascunzîndu-se în dosul capului meu.

« Cînepioară », îmi zicea bunicul, pentru cît eram de blondă. Ea, brună, foarte brună. Poate că din stradă se vedea, îndărătul chipului meu, îndărătul clăii de păr ușor, conturul pieptănăturii sale înalte; și fiindcă se încăpățîna să se uite afară, poate că i se întrezărea un ochi sau o scurtă muchie de obraz, luminată de pudra albă.

La tipografie, se gîndea la ea. Avea un mod bizar de a continua s-o vadă, deși nu își ridica ochii spre fereastră. O regăsea pretutindeni. Chiar și caracterele tipografice aminteau de ea . . . aproape că-i conțineau formula. Litera « es ». Poate fi mazilit « esul » din alfabet? Din fericire nu toți « eșii » sînt atît de blestemat de expresivi. Desigur, spiritul acestei litere stă într-o sinuozitate țîșnitoare: un fel de ofertă nerușinată, imediat refuzată. Deschidea casete, le închidea brusc: « Asta nu, asta nu; afară cu asta, afară cu astalaltă ». « Sînteți nervos, astăzi, domnule Manzini? » Nu răspundea. Sau « erul »? Nu are în desenul său o înfumurare provocantă? O anumită semeție avîntată? Avîntată și glumeață, care nu e a ei, de-acord, dar ține totuși cumva de blestemata ei cochetărie. Dacă, încercînd titluri, decarta efectele de clarobscur, o făcea pentru că se străduia să respingă ispite de-ale ei; dar nu se puteau elimina, în caracterele acelea de tipar, anumite grații fizionomice și anumite filețări.

« lertați-mă că-mi permit, domnule Manzini, dar așa e prea crud : pare lapidar » . Așa era. Corecta în tăcere. Înlocuia. Oh, era cu neputință s-o evite, acolo : ca și pretutindeni.

Tipografia se afla într-un demisol din via del Vento. De la ferestruicele ceva mai înalte decît nivelul străzii venea lumina, dînd sălii aceleia ceva clandestin. Și tot ceva clandestin se cuibărea, din vina și meritul ei, în frenezia ce înnoiește fiecare îmbrățișare a lor.

Descoperirea că există caractere alegorice ; prea aluzive. Unele pot sugera pînă și ideea frigului. Le privești ; și vezi gerul. Altele . . . « Ea, ascuțită la minte cum e », reflecta, « poate citi în atîtea feluri : chiar și privind pagina ca pe un tablou sau ca pe o fotografie. Trebuie să rezulte cu evidență, mereu, că nu mai poate fi loc pentru ea în viața mea, dacă m-a așezat după rudele ei, capitaliști burghezi. Unui om ca mine nu-i e îngăduit să șovăie, nici măcar în taină, nici măcar în vis. Asta trebuie să înțeleagă ; nimic altceva ».

Trecea din nou, străbătea iar strada, cu o nouă bătălie solitară cîștigată.

Mama mă etala. Și voia să însemne : « În ea, în fetița noastră ne vom întîlni mereu. Aceasta e perpetua noastră întrevvedere. Guturaiul ei, ca și zecele luat la școală, ca și funda în păr pe care n-o aprobi, ca și căderile de pe bicicletă, ca și brațele ei înnegrite de soare, după mare : asta ne va face să ne întîlnim mereu aici, veghind asupra ei, fetița noastră ».

El pășea repede, cu fruntea sus, și suferea.

Nu trebuia să răzbătă nici o umbră de dispreț ; dimpotrivă, el spunea că nu are spațiu în el pentru dispreț, dar cu durerea n-o scotea la capăt : cită mîndrie în umerii drepți ; dar prea țeapăn bustul, prea sigur pasul : se trăda ; iar ceafa, tron al voinței, pîrghie de comandă a comportării și a întregii energii, acum vulnerabilă (guler îngust, fără cravată, reverul hainei șifonat), lovită fiind de privirea ei, acuza o imperceptibilă incurcătură, asemănătoare unei boli indicate de o vagă, ușoară clătinare a capului, o boală sau numai semnul unei boli îndepărtate.

Suferea. Din pricina acestei dureri devenea un om sărac în pielea unui rege, mai bine zis alături de un rege; și omul sărac, fără ca nimeni să-și dea seama, și nici el, trecea în frunte, pentru că majestatea durerii îl asigura în fața absolutului.

Zece pași. La colț, înainte de-a apuca pe via degli Orafi, era o papetărie-librărie. Irezistibil, el trebuia să intre, să-i suie treapta; să se afle din profil față de fereastră. Mai scurtă decât un fulger, privirea. Mai scurtă decât un fulger, apariția unei muchii din chipul său. Chip alungit, slab, cu pomeții ieșiți; cu orbitele largi și adânci. Un blazon, chipul acela. Totuși, ceea ce ne sfîșia sufletele nu era noblețea sa, atât de îndepărtată de noi, ci acea durere prea îndelung înfruntată.

Mîinile mamei mă strîngeau mai tare. Dar chiar dacă ea avea ochii plini de lacrimi, lui îi rămînea trista supremație de a suferi singur. Singur și sărac, deși era și un rege. Sărac. Dar eu? De ce nu fugeam de-acasă după el, agățîndu-mă de haina lui? Ar fi fost atât de frumos.

Mai puțin decât un salut. Un contact extrem de fugar și de efemer, neacceptat; o verificare reciprocă, rapidă, că ești prezent. Și totuși a fost curmat. Într-un fel neprevăzut. Un furt. Chiar așa.

Cine și-ar fi putut închipui că hoții au pus ochii pe o prăvălie atât de modestă? Cineva spuse că trebuie să fi fost o greșeală; probabil că vizaseră prăvălia vecinului, cu mult mai bine aprovizionată; și că au greșit. Altcineva puse în circulație versiunea unui simulacru: n-a fost, așa lăsară de înțeles, decât o metodă de a-l muta de-acolo: ca să fie smulsă buruiana din rădăcini; și să se termine, fără intervenții explicite, cu vizuina aceea de complotiști; în sfîrșit, cineva susținu că numai furînd de la el puteai fi sigur că nu vei fi pedepsit.

De fapt, nu voi să denunț furtul.

Într-o dimineață, deschizînd prăvălia, văzu o crăpătură în perete; moloz pe jos, sertare, vitrine golite, ceasornice luate de pe perete; ca să nu mai vorbim de micul *fichet*.

Ieși imediat, palid. Vecinii se strînseră în jurul lui. Toți îl îndemnau să facă « reclamația oficială ». Nu voi. Astfel, sălașul acela statornic, acel mic laborator dispăru.

Veștile se răspîndesc repede într-un oraș mic. Încă de la primele ceasuri ale dimineții se vorbea de cele întîmplate. Mama nu părăsea fereastra; eu eram cu ea. Îl văzurăm cum traversează de mai multe ori. Poate că trebuia să se tocmească în vederea evacuării brumei de lucrușoare rămase. În sfîrșit, spre seară, cînd totul fusese hotărît (într-adevăr, nu mai era nimic de făcut: absurd să creadă în recuperarea obiectelor furate și la fel de imposibil să se aprovizioneze din nou și s-o ducă așa mai departe, de îndată ce ferecă și sigilă ușa, iată că apăru pe trotuar, unde papetăria îi oferise totdeauna puțină, intrînd, să se uite, o fracțiune de secundă, la mama. Ziua aceea. Se opri în prag; o privi țintă în față, fără să clipească. Poate un minut întreg. Poate două. N-a fost un salut. Trebuie să fi fost o propunere, un ultimatum: « Sînt tînăr. Pot să muncesc. Cu mine, riscul și probabil sărăcia; dar împreună, ca odinioară. Să fie, aceasta, încă o pagină care se închide. Următoarea e albă. Tu poți să scrii pe ea primul cuvînt. Din partea mea, reproșuri, mustrări, cercetări — niciodată. Nu o renaștere: ci o naștere. E albă, repet. Cu totul albă. Nu e, așadar, decât viitorul. Viitorul există ».

Mîna ei, care mă strîngea, era înghețată și tremura. Tremurul acesta îi atacă buzele, îi cuprinse obrazii, îi destrămă chipul. Silabisind privirea lui, se clătina în fiecare trăsătură, în fiecare moleculă. Se descumpăni cu totul, plămădă moale, și docilă de refăcut la loc. Inima i se zbătea în piept, cu zăgazurile rupte; era fără

pază și fără limite. Reuși să reflecteze, în fugă, năucă, ținându-și pupilele în același fel: « O prăvălie e și strada care se întinde în fața ușii: ușă ce se deschide și se închide, aproape fără întrerupere, lăsând să intre chiar și neprevăzutul. Singurătate, da; dar însuflețită, mișcată. Cu totul altceva, o cameră cu chirie. Scări, scări. O ușă care se trănțește în urma ta; și pe același palier alte uși închise, cu plăcuțe. Nume pe o dungă de alamă; nu chipuri. Și-apoi, firește, fereastra. « De fapt », el mai zise: « Sînt un bărbat singur. Acum, și mai singur. Dar puternic. Sprijinit de o idee care te-a luminat și pe tine; și care duce departe ».

Ea silabisi și această privire. Nu pierdu o literă, nici un subînțeles, nici o aluzie. Silabe care vibrau pe corzi întinse. Iată, diafragma le atinge. Un rău mare e îndepărtat cu o senzație de sufocare. În « veul » inguinal de sub pîntec, durerea se ghemuiește ca un strigăt. I se înalță genunchii. Picioarele nu mai ating pămîntul. Numai sprincenele ridicate o țineau în picioare, păstrîndu-i ochii căscați. Nu-mai că, pe furiș, i se umplură de lacrimi. O vâpaie de lumină, Nevăzînd, fu sigură că nu e văzută de nimeni, în afară de el, frumoasă îndărătul unui vâl de străfulgerări pribege. Astfel fu ajutată să se întindă înainte. Un cîrlionț subțire de păr îi coborî pe frunte, în timp ce se amăgea că spune da, în timp ce face semn că da. În aceeași clipă, însă, parapetul ferestrei i se impuse, îi apăsă pieptul, o respinse: deveni zidul gros al unei fortărețe; crescú; continuă să crească nemăsurat: « Vezi », agoniză, « e imposibil, imposibil . . . » Se simțea mică, mică de tot, acolo: mizerabil de adăpostită. De unde era fremătătoare, se blocă. Copleșită poate de un suflu de compătimire disprețuitoare, își reveni. Și nu deveni decît o splendidă, stupidă pasăre împăiată, pe un stativ.

În sfîrșit, el începu să păsească, minat spre casa în care, pentru o bucată de vreme, urma să lucreze la domiciliu și să primească cite un prieten.

Despre furt vorbi un tînăr tovarăș de credință al său, Alighiero Ciattini, într-o cărtuție de *Note și amintiri*. Mă luă prin surprindere. Tulburare, încurcătură, bucurie, recunoștință: toate laolaltă într-o bogată vâpaie de singe, în timp ce citeam. Acum îmi face plăcere să transcriu cîteva rînduri dintr-o asemenea naivă mărturie: « La începutul prieteniei noastre, Manzini exercita meseria de ceasornicar într-o prăvălie modestă din via degli Orafi. Dar în urma unui furt, nedenunțat din coerență a ideilor, fu nevoit să părăsească micul atelier pe care noi toți îl frecventam curent. Optimist, mereu senin, adăuga unei naivități de copil o forță sufletească ieșită din comun. Știu că a avut dueluri din motive politice. Fu trimis cu domiciliu obligatoriu la Porto Ercole, unde scoase o carte de amintiri ».

Recitînd aceste rînduri, mă simt mișcată. Prietenul Ciattini mi se anunță cu un bilet. Voia să mă întîlnească și să-mi vorbească de tata. I-am răspuns imediat; ne-am întîlnit cîteva zile după aceea, într-o cafenea din apropiere, la Roma, unde locuia și el de la o vreme. Nu fu nevoie de prezentări. Veni spre mine, fără nici o șovăială. Mă uimi faptul că despre tata știa mai mult decît mine; și că-l văzuse mai limpede.

« Trăia singur, adaptîndu-se cît mai bine la nevoile vieții, și totdeauna cu o demnitate (să nu pară o exagerare) de cavalier antic. Avea de fapt fizicul, vitejia, prestața unui cavalier, păstrată pînă la bătrînețe, chiar după o viață deloc ușoară, deloc comodă ».

« Spiritul cavaleresc și aptitudinea cea mai blindă și generoasă. Simțul milei și aversiunea cea mai deschisă pentru orice nedreptate. Mindria și modestia de a trăi; prietenia cordială și curtenitoare; cea mai absolută dezinteresare de sine: stăpînirea, plinătatea libertății adevărate: aceea care-l face pe om insensibil la sacrificii, străin de orice frică josnică . . .

« În urma unor persecuții și procese trebuia să părăsească orașul împreună cu câțiva internaționaliști de frunte ».

Se înțelege că așa și vrut să aflu mai multe ; dar prietenul tatei și de-acum prieten cu mine, nu avea vești de adăugat, sau precizări, ci doar imagini, impresii, replici. Vorbea liniștit, molcom. Du-te-vino prin fața mesușelor de pe trotuar, sub platanii bulevardului, precum și zgomotul vehiculelor în nenumărate șiruri, ne atenau vocile. Dar una din frazele sale am regăsit-o apoi în paginile pe care mi le trimise după câteva zile. « Vino să mă vezi la munte » îi spusese tata ; deoarece la începuturile fascismului, Mussolini, cu care fusese prieten și cu care colaborase la nu știu ce ziar socialist, îi dădu domiciliu obligatoriu după ce încercase zadarnic să-l aibe de partea sa. Pracchia, Appeninul pistoiez. Domiciliu obligator prietenesc, s-a spus.

Amicul Ciattini scrie : « M-am dus. Pe tăpșanul strîmt de pe un colț de stîncă, la înălțime, greu de ajuns acolo, după o răbdătoare muncă de adaptare, făcuse niște semănături cu liberul consimțămînt al nu știu cărui proprietar. Nimeni, de fapt, n-ar fi riscat să se cațere pe rîpa aceea, pentru un pumn de fasole și de cartofi, obținut cu cine știe cîtă trudă și strîmtorare ». Și adaugă, cu grație : « Firește, în toate astea, era multă poezie : mai multă poezie decît folos. Dar poezia nu e oare partea cea mai necesară a vieții ? Și nu ne aflăm pe lume tocmai ca să ne eliberăm de ceea ce se opune poeziei, și-i ridică piedici ? Jos, Renul, traversat de Șapte-poduri curgea spre șesul bolognez plin de lucrări și de circulație ».

Uităm ceea ce vrem să uităm. Ceea ce ne dezonoarează. Se știe. Memoria, uneori, e mărinimoasă. Așa se face că am uitat cu totul de fișia aceea riscantă și scurtă de pămînt, între colțurile de stîncă ale unei prăpăstii care cobora pieziș spre Reno. Și totuși de Pracchia îmi aminteam bine : cum să nu. Timp de doi ani am fost acolo să petrec cu el o mare parte a verii. Înjghebase din nou o prăvălioară de ceasornicar, mai săracă decît cealaltă, firește. Dădea în capătul unei piațete, sub nivelul străzii. În magazine, o bucătărie minusculă, cu o măsuță și două scaune. Mîncam acolo : lucruri gătite împreună. Albă ca spuma, fața de masă, lucitoare tacîmuri și pahare. Dormea într-o odaie închiriată, la cîteva pași de prăvălie. În aceeași casă, proprietăreasa, luîndu-și provizoriu băieții la ea, îmi pune la dispoziție camera lor. Vedeți că-mi amintesc totul ; pînă și numele copiilor ; și cărămizile frecate cu chinoroz și ultima treaptă a scărilor, știrbă. Pe perete, deasupra patului meu, *Madonna della seggiola*. Dulapul era schiop și o bucată de lemn alb înlocuia piciorul lipsă. Pe oglinda ovală a toaletei, panseluțe pictate. Prietenii cu care tatei îi plăcea să se întrețină, îi revăd de parcă ar fi fost ieri. Și plimbările noastre în pas grăbit, înainte de lăsarea întunericii, spre Șapte-poduri. Poate că așa putea să repet istorioarele cu pești pe care mi le povestea în timp ce, așezați pe parapetul rîului, priveam la apa ce curgea printre bolovani și pietre. Nu-i plăcea groaza mea de broscoi. Într-un mic cot al Renului, sînt din cei mai mari. Ca niște copii : ziceam. Inofensivi ? Dar scîrba, spaima pe care o provoacă e prin ea însăși un rău. Iar el : « Mă înduioșează pentru că sînt urîți ; și ei știu asta. Simt că n-am vrea să le îngăduim să existe ».

« Crezi că lumea ar pierde ceva ? »

« Da : inclusiv un echilibru din care pot face parte, și care-mi scapă. Privește-le ochii, enormi, sferici, înfricoșați și plini de nevinovăție. Sînt într-adevăr urîți : fără spirit ; fără stil, ai zice tu ; fără compensații de vreun fel (și cruzimea își are frumusețea ei, și veninul își are farmecul său . . . dar broscii, nimic) ; urîți și atît, pe deantregul. Ghemuiți, așezați pe urîtenia lor persecutată ».

« Persecutată : te-mbie să arunci ca pietre, aproape că le invocă . . . »

« Sînt și pitici ; dar nu au nerușinarea sfruntată a piticilor. Umili, în schimb. Vezi, orice ființă vie dispune de un ascunziș de unde noi, cercetători implacabili sau îndrăgostiți, putem s-o alungăm, s-o disputăm sieși. Cu ei e imposibil. În înfățișarea lor totul e dezvăluit. Așa că mila pe care o stîrnesc își are începutul și sfîrșitul în cuprinsul imaginii lor pocite ».

« Mila ta. Nu și a mea. Nici aceea, cred, a nimănui. O să-mi spui acum că sînt niște îngeri ».

« Dacă ai crede în îngeri, aș spune-o. Dar un înger urît nu e plauzibil. Frumusețe și bunătate: așa vrea obiceiul scrîntit și stătut ».

Eu mă aplecam. Priveam săriturile lor lipsite de grație : văzui unul sub o frunză mare și plată : îi era frică de aversiunea mea. Îmi dădui seama. Frunza era crescată, cu găuri largi ici și colo. Sub adăpostul acela ca de umbrelă, broscoiul mă privea. Ochii erau mult mai mari decît bilele de sticlă din sticlele de sifon ; parcă lipsiți de un centru focal: ci cu o difuză și egală sclipire capabilă să vadă ; fără țintă ; fără nici o intenție.

Pentru tata, a salva și broscoiul, și a-l salva așa, pașnic, cu un zîmbet, voia să însemne multe lucruri.

E limpede că nu-mi scapă aproape nimic. Dar de limba aceea de pămînt am vrut să uit. Dacă mă gîndesc bine, nu mila mi-a acoperit memoria, ci mi-a gîduit-o lașitatea.

Și iată că vine prietenul Ciattini și zicînd, în legătură cu invitația tatei : « M-am dus și mi-am dat seama că era vorba de ivirea poeziei, era un fapt poetic », mi-a prins în mreață amintirea și remușcarea. Pentru că e ușor de închipuit surizătoarea mîndrie cu care tata mi-ar fi spus, prima dată cînd m-a dus acolo :

« Uite ce-am făcut. Știi, a trebuit să aduc pînă și pămîntul. Găleți pline. Una cîte una. Pămînt dăruit de un țaran, excelent. Fiindcă, firește, aici, printre pietre era foarte puțin ».

O fișie strîmbă, largă abia o jumătate de metru. În spate, arbuști. Poate aluni sau castani pitici. Și scalieți. Mulți. La fiecare pas te asaltau, se agățau de tine. Rîpa era piezișă. Smocuri, panașe de verde printre văi strîmte și bolovani acoperiți de mușchi ; și crăpături netede de stîncă brună ; și apa, jos, în fund.

« Bagă de seamă unde calci, Gianna, bagă de seamă. Vezi, aici, unde trecerea mi s-a părut mai grea, am făcut (eu, am făcut-o, singur) această balustradă, de lemn și fier, destul de înaltă, pentru tine. Eu vin aici în fiecare zi, chiar și de mai multe ori pe zi, și aș putea trece aproape cu ochii închiși ; dar nu-mi ascund că nu e deloc ușor. De altfel, nici ție, nu-i așa, nu-ți plac lucrurile ușoare ? »

Cine știe ce-oi fi răspuns. Lașitatea continuă să fie de partea uitării.

Eram o domnișorică imbecilă, care se amăgea că merge într-un loc de vilegiatură, cu valiza doldora de rochițe frumoase. Oi fi avut pantofi cu tocuri înalte. Ba chiar sînt sigură că i-am avut. Primele tocuri înalte din viața mea ; de lac, fără ndoială. Tocuri înalte : ce progres. Ce mîndrie.

« Vezi, eu am semănat planetele și ele au crescut, destul de înalte. La anul . . . » Desigur, eu nu doream decît să mă-ntorc. Nu așteptam altceva. Dar el, continuînd :

« Aici, poteca . . . (da, să spui « potecă » e prea mult, știu), face o cotitură. E mai mult spațiu. Și priveliștea se lărgeste și e mai frumoasă ».

Dincolo de rîu, pe cealaltă coastă a muntelui, treceau trenuri. Trecu un mărfar. Trenurile mi-au fost totdeauna dragi. N-aveam ochi decît pentru șinele acelea. Fugeam. Fugisem deja.

« Ciclamele înfloresc în sezonul acesta. Îți plac, nu-i așa? La anul ai să găsești. E un loc ferit de vînt, bine însorit . . . »

Eu aveam tocuri înalte. Rochie de mătase.

Dragă prietene Ciattini, venind spre mine cu o grație atît de drăgăstoasă și oferindu-mi prețiosul dar al acestor pagini ale tale, mi-ai dat cu o singură frază, cît se poate de cuviincioasă, firul care poate să descurce ghemul complicatei mele remușcări. Firul labirintului meu. Iată-mă acolo unde, timp de ani și ani, încăpățînată, prin o mie de trucuri înconștiente, am evitat să intru.

În românește de FLORIAN POTRA

La țărmaș amintirii eliberatoare

Premiul Campiello 1971

Între premiile literare italiene « Viareggio », « Strega », « Campiello » e fără îndoială cel care se pretează mai puțin — pentru a cita cuvintele avocatului Mario Valeri Manera, președintele Comitetului Promotor — « la anumite nestingherite manevre de învăluire pe care, de multă vreme, s-au construit în Italia atâtea comode ocazii de putere ».

Formula în vigoare din 1963 — juriu mic plus juriu mare — permite din plin acea dorită și necesară libertate de judecată față de ipotezele « jocurilor interzise » ale societății literare italiene.

Selecția operelor în concurs e încredințată unui prim juriu — cel mic — alcătuit din literați și critici, anul acesta prezidat de Virgilio Lilli, în timp ce asupra celor cinci opere alese se exercită judecata exprimată prin vot individual și secret, a juriului mare, constituit din 300 de cititori, aleși din diferite categorii de cetățeni, artiști (șapte), ziariști (zece), sportivi (patru), funcționari (douăzeci și patru), cadre didactice (douăzeci și unu) muncitori (nouă), economiști (patruzeci), personalități politice (opt), liber profesioniști (douăzeci și nouă), funcționari de stat (patrusprezece), preoți (trei), studenți (doisprezece), alți cititori și cititoare din diverse alte domenii de activitate (o sută douăzeci și nouă). Evident, un dat relevant, în sens negativ, care nu poate să nu fie sesizat într-o țară socialistă ca România, e constituit de procentul derizoriu de judecători de origine muncitorească (2,99%).

Oricum, juriul mare a fost chemat anul acesta să aleagă între cinci titluri: *Il ritorno* (Întoarcerea) de Manlio Cancogni (un roman de fantezie, un dialog imaginar dedicat tatălui autorului, pe fundalul războiului și pe firul veșnic al omericului « nostos »); *Adiòs* (Adio) de Renato Ghiotto (centrat pe angoasa unui bărbat — autorul însuși — care a trăit în America latină); *Sposa mia* (Mireasa mea) de Enrico Raffi (desigur cartea cea mai slabă, a unui romancier debutant din Roma); *Diario siciliano* (Jurnal sicilian) de Ercole Patti; și *Ritratti in piedi* (Portret în picioare), din care prestigioasa revistă « Secolul 20 » publică acum câteva extrase.

Ercole Patti e un scriitor minor, care se pricepe totuși să restituie — când inspirația îl ajută — magica savoare a trecutului. « Jurnalul » adună toate scrierile sale din 1970 pînă în 1931, într-un proces invers aceluia al compoziției efective, în cău-

tarea — cum zice autorul însuși — a fericirii. El evocă, astfel, gingașe culesuri de vii ; dansul păgîn al călcătorului în butoiul de must ; livezi de lămîi și de portocali în soare și sub clar de lună ; mirosul îmbătător de naramze, vuietul mării, vîntul sărat, aromatele talazuri înfuriate ; țîșniri de pești în elementul lor natural sau în coșuri, și barbuni roșii prăjiți pe jăratec, abia înmuiati, în timpul coacerii, la scurte intervale, cu o legătură de pătrunjel întins în untdelemn și lămîie ; arome, de mese vechi îmbibate de sărătură, de colțuri de stîncă acoperite de alge, de aer marin ; sătulețe pe clinurile Enei, atît de curată în unele dimineți încît « pare linsă de pisici » ; mugetul boilor care răzbate voalat prin aerul umed, izurile vii și înțepătoare ale grajdurilor, aerul intact al cîmpurilor liniștite și casa, casa autorului înfundată într-o străveche livadă de măslini, printre tufișuri de cactuși și ciripit de vrăbii, în culoarea tipică a atîtor case de pe Etna : roz șters ; burlanul de plumb din care s-a scurs apa atîtor ploii ; o dată încrustată cu un cui în piatra albă a temeliei, în timpul uneia din excursiile de toamnă ce se făceau odinioară în grupuri numeroase ; bătaia ploii în geamuri ce pare să deștepte ecouri străvechi ce ajung din anii adolescenței ; mirosul prafului de pușcă tras de un cartuș rătăcit printre măslinii sarazini.

Arcadia? Nu. Mai curînd, nostalgică evocare a unui timp fericit, restituit medicanic de către acest sicul smead și cu chipul parcă profilat pe anumite amfore antice care împodobeau vilele din alte timpuri.

Un vrăjitor al culorilor și al aromelor, avînd în sînge cea mai autentică tradiție literară siciliană.

Paginile oferite aici în traducere (*Marea*, din 1931, și *O zi de iarnă la Pozzillo*, din 1967, dezvăluie ascendențele sale brancatiene (Vitaliano Brancati) și, respectiv, verghiene. *Ploaie*, din 1961, e în întregime a sa, și aparține perioadei celei mai depline maturități.

Frumoasă carte, aceasta a lui Manzini, carte simțită, cucerită treaptă cu treaptă, dramatic copleșită și străbătută de unda amintirilor și de neliniștile tresăriri ale conștiinței ; « Campiello », încununînd-o, n-a făcut decît un act de dreptate față de una din scriitoarele noastre cele mai autentice și mai adevărate.

Portret în picioare e una din acele opere pe care un artist le poartă în sine toată viața.

Într-o zi, datorită unui contact, datorită unei emoții mai adînci ce reaprinde și redeșteaptă trecutul și-i țese din nou urzeala, — poate în sfîrșit să înceapă un roces de recuperare a unor amintiri esențiale, o operație de săpătură care o va duce pe Manzini la regăsirea măsurii unice, fără echivoc, a adevărului, singura care contează. Astfel că Gianna, crescută în palestra drăgostoasei discordii a părinților săi, mama ancorată în modul de viață burghez, tatăl — anarhist din Pistoia, unul din credincioșii legendarului Enrico Malatesta, oscilant între două moduri de viață, între două moduri de suferință atît de sfîșietoare, — se eliberează de acel senti-

ment de nemărturisit, calificabil ca rușine de sine, de ai săi, și trage la țărnuț amintirii eliberatoare.

Dar cât de mult a costat-o o asemenea operație, cu câtă trudă a ieșit din prăpastia de singurătate în care se zbuciuma cu povara numeroșilor săi ani. A trebuit, întâi, să simtă cum biciul morții îi frige spinarea, să se simtă parcă urmărită și hăituită, să alerge înlăuntrul ei, cu răsuflarea scurtată de astm, pentru a regăsi în interiorul ei « portretul în picioare » al tatălui. Cum să rezisti la imperioasa întrebare: cum era el, cum era?

Ca să și-l regăsească viu în sine, teribil de viu. Un bărbat foarte mîndru. Un îndîrjit luptător împotriva privilegiului, mînat de aversiunea față de orice formă de nedreptate, mîndru și modest ca fel de a trăi, dedicat celui mai absolut dezinteres de sine.

Astfel, de la o foarte mare depărtare în ani, se ivește din nou, halucinantă, figura lui, fără pălărie, cu haina frumoasă de catifea și cu cămașa descheiată, cu chipul său alungit, slab, cu pomeții ieșiți și cu orbitele largi și adînci.

Un blazon, chipul acesta.

Iar ceafa, un tron al voinței.

Iar spatele său larg dădea, ca și fruntea, o extraordinară senzație de putere și de generozitate.

Acest portret al tatălui anarhic, trăind într-o mizerie decentă pe fundalul unui oraș de provincie, Pistoia, temătoare și ancorată surd în privilegiile ei burgheze.

Primele capitole ale cărții redau vibrantul raport de iubire filială pentru figura atît de fermecătoare a micuței Gianna. Apoi, începînd din momentul în care, întâi adolescență și pe urmă scufundată într-o rapidă, fulgerătoare adolescență, vraja Florenței cîntă în inima ei și o seduce cu nenumăratele sale chemări, Gianna începe să alunge amintirea tatălui, exilat la Porto Ercole, la Cutigliano, începe s-o îndepărteze, s-o îndepărteze.

Acestea sînt paginile cele mai sfișietoare ale cărții, unde remușcarea dobîndește un chip și își caută un alibi: « Dar lucrul cel mai îngrozitor era că tu trebuia să nu exiști, pentru ca eu să mă pot cufunda toată, în sfîrșit, în beția acelor ani, a celui « timp îndrăgostit », care e de altfel titlul primei cărți a Giannei Manzini.

Drama calvarului tatălui său și a înspăimîntătoarei absențe a fiicei se sesizează abia acum, cu cea mai ascutită dintre remușcări, acum cînd moartea flutură pe buzele amorțite.

De unde, patetica încheiere:

« Singură: mi-e frig, tată ».

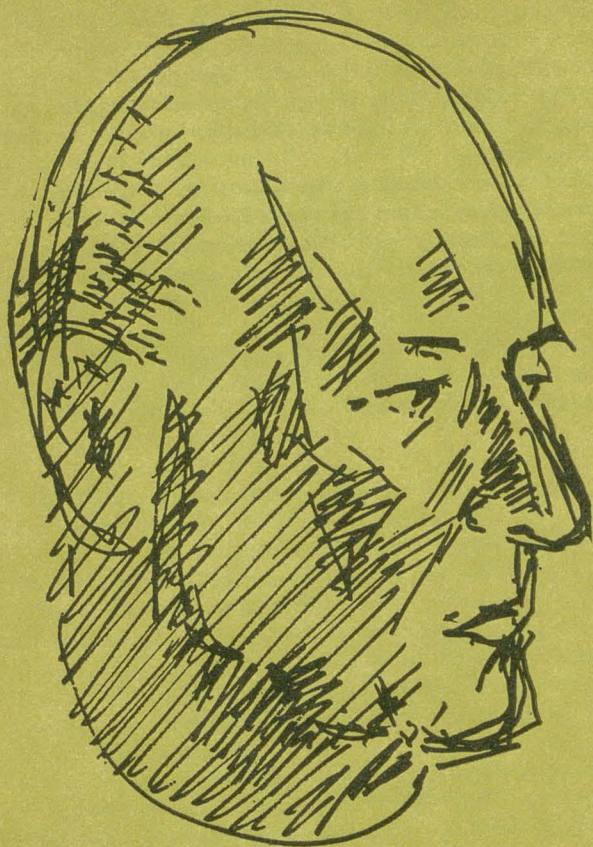
Carte foarte frumoasă, așadar, din care oferim în paginile revistei « Secolul 20 », capitolul al VI-lea, care ni s-a părut cel mai bogat în elemente catalizatoare și, în consecință, apt să restituie în racursiu tot fiorul nobil al unei opere ce ar merrita, de fapt, să fie cunoscută în întregime.

« Campiello » e decernat în fiecare an în prima zi de sîmbătă din septembrie.

Întimplarea a vrut ca, anul acesta, amestecați în mulțimea care umplea pînă la refuz superbul cortile al Palatului Dogilor, la picioarele Scării Uriașilor, sub cel mai frumos cer al Veneției, să ne regăsim, împreună, Dan și Cristina Hăulică și eu. În jurul nostru, femei superbe, înalte și regale în splendide veșminte de damasc și de brocart, întregul Gotha al aristocrației venete, ca ieșită dintr-o pînză a lui Carpaccio sau a lui Canaletto.

Dar cea mai umană, cea mai emoționată și emoționantă figură de femeie, în cadrul acela cam prea monden și fictiv, alături de superba Florinda Bolkan, era ea, o bătrînă doamnă, iradiind o nesfîrșită gingășie: Gianna Manzini.

Dan Hăulică și cu mine am decis atunci să încredințăm acestor pagini o asemenea suavă amintire.



Desen de
RADU BOUREANU

ARTHUR HAULOT

GENEZA

I

Celeste vaste șesuri de vechi jigniri spălate
în uragane sparte orbind de bucurie;
inimă singe glasul, ostatece-ți las toate,
și-această pace-n tine, și-această pace mie

II

Am înhățat noaptea în dinți;
mă spală singele pe labe
gemea femeea-n ofuri slabe-n
maree de fiori fierbinți

Ținînd-o-n oarbele frămînturi
mi-am zgîlțit atîta fruntea
că au țîșnit atîtea stele
să bicuiască-n patru vînturi

Și marea a născut cărarea
unei corăbii moarte-n vremuri;
cu scoici o devorase marea
lingîndu-mi rănile de lună;
atunci m-am așezat cu somnul
în pîntecul de prunc adînc.

III

Și luîndu-ți sufletul de mînă
sui coasta clară care îți taie răsufierea
dînd largi ocoluri în zori și seara

am pus răbdarea îndrăgostitului
ca să prenumăr forme, parfumuri, culorile
acestui ierbar semănat pe colină,
am întins vrăjile singelui, dragostei,
spre patru zări către țării — și dus-am
încet și prin răbdare toată truda;
o, radarele mele întinse spre gloria cerului!
însă nimic,
nici purul strigăt al bisericii naive
nici semnele de apă la fruntea țării verzi
mîndria unei păsări ce tălmăcea mistere
nici stricta modestie-a acestui cuib din vremuri
nu au savoarea degetelor noastre împletite.

IV

O, binecuvîntata femeie-însămîntată
prin carnea ta trecut-am cu forțele naturii

furtuna grea prin sînge și fulgere-n salivă
 am răsturnat pe tine o lume de planete
 cu jubilarea lor de incandescente astre
 cînd nopții descheiat-am cordoanele de stele
 împodobindu-ți sinii, codații ochi cu ele
 turnînd o-ntreagă mare să-ți împlinesc botezul;
 ți-am innodat pe șale neliniștite fluvii
 te-nchipuiri stăpînă regatu-mi să-ți supun;
 regatul meu e cel mai înalt, cel mai nebun;
 recolte n-am destule și nici vînat pe vrute
 nici să aștern genunchilor tăi atari podoabe
 să venerez azi pîntecul tău ce poartă taina
 peste iubire mari dimineți necunoscute.

V

Femeie iubită,
 mai bine decît tine-ți știu transele la pîndă
 inima mea-i ecoul nestinselor clamori
 și căror alchimii pârtaș să fii și martor
 ca să topești în sînge un foc de rădăcini
 aceste peisagii de suflet șterse parcă
 aceste lacrimi ale prunciei, aceste furii virile
 exorbitații ochi privind rușini umane
 și sfîșiate carne la clipe ucigașe
 ca să se nască
 blîndețea de iubire ce-ar purifica cerul?

VI

Cu ce nădejdi și arme încinsu-m-am pe șale
 întii spre a te duce cu volnicele-mi patimi l
 amantii magici nimeni va ști spre a-i atinge
 în carnea lor ostateci strălucitori în transă

Vreau vocea ta în seară să spună antiene
 de lumi naufragiate, de lumi ce se vor naște
 în nodu-acestor patimi ce îți pîdesc în palme
 un dram de veșnicie secretă cade pradă
 divinitatea însăși îngreunează prețul
 unei iubiri albastre mai sacre decît moartea

Ce legături ce-o poartă la limita pustiei
 îi împrumută forța și treapta, — ce taifunuri
 purtîndu-i inefabila taina sămînță
 pot invoca să-nchiege cu sîngele sudoarea?

VII

Cu ce nicicînd născute cîntări să cînte zorii
 mai pură carne-a zilei decît naive focuri?

Nevoie am nespūsă zise omul
de largi-mi umeri
de îndesata-mi ceafă ca să suport asaltul
ce inima-l pornește;
prin vijelii te-oi duce să le străbați cu mine
sub primăveri lunare sub repezi ploii de vară
către podișul care memoria-l întinde
sub pînzele de aur din vechi iubiri născute.

VIII

S-ajung pînă la tine am deznodat durata
am mîngîiat pe coapse curbate continente
am înșirat coliere de-arhipeleaguri — spaime

nopti grele de prunci strînse-n centura mea bravînd
oroadă unor piscuri de veghe lîngă lacrimi
și descifrînd cu ochii artere de giganți.

Tornadoele de vară dezlănțuind asupra-ți
din carnea ta nu-i parte să nu îmi poarte chipul
crengi de palmieri zvicnite bat aerul — tot spațiul
e ca un mare urlet în formă de Sahară

Nicînd atari miresme montane chei trecură
sau la-nălțimi țîșnite vreodată uragane
vezi cată să întîrzii robitele izvoare
ca să astîmperi setea amanților. Pămîntul
e-n zi de lăuzie sălbatică sau moarte
din carne se înalță fără dimensi dorul
cît nici un cînt iubirii n-a fost urcat vreodată.

VIII bis

Am azvîrlit spre ziuă pe umăr orizontul
larg semănat cu suave surîsuri de copii
lăsînd fără durată să-mi poarte capul valul
care naștea dorința-nfîlnirilor de flăcări

Cu-ntunecări nebune pe netezimea lumii
în care zvonul mării își cheamă marii tauri
un vînt de limpezime vena pe apa blondă;
sub soarele meu sinii tăi se multiplică

Deschis e orizontul sub mîngîierea zilei
și-a sărbătorii noastre strigată de ardoare;
vagi creste pescărușii zadarnic săgetează
în coapsa nudității noi naștem primăvara.

IX

Psalmul femeii însărcinate

Sunt apa de fîntină în pîntecul de luturi
ce nu-și cunoaște taina meandrei în argile

înebunitul arbor de mai către lumină
ce salivează-n soare orbirea lui de flori.
Sunt umbra care doarme în orele veninde
șopîrla oarbă-n soare cu somnu-ncremenit,
ovăzul copt înaltul ce-a intuit cosașul
trecînd de chin cu carnea-n adîncuri împăcată.

În sufletul poetului sunt strofe ce nu știe
cu ce cuvînt să-nceapă, dar peste toate va
juca înlănțuirea de flaute și clopote
și-n sărbătoarea tainei vibrez cadență vie.

Sunt drumul nou de aer ce urcă înspre arbori
necunoscînd poteca ce-l însoțește lin
sunt zorii ce s-or naște colinelor de marmori
și nu-i cunoaște nimeni vîltoarea-n care crește !

X

Stam să visez
ca un naiv apostol
ce-ar merita neroadele, vechile porecle
să mă mîndresc că-s verde cînd numai mucegaiul
în oase moi se-ntinde cînd sîngele-mi pălește.

Tu, cu aceste strigăte încă nevibrate
cu gesturile care schițează-n vis mișcarea
cu greutatea cîrnii închipuite numai
cu risete — auzite cînd nici n-au luat ființă

Sfidarea cea mai vie-mi azvîrli, cea mai toridă
decît toate seizmele Terei în turbare.

XI

Apari în clipa cea mai neașteptată, cînd
e ora acceptării apusurilor stinse,
a falselor bijuterii lîngă minciuni pioase-a
mîndriilor drapate-n șfielile de rînd.

Iată-n virtutea unor prea înnodate ițe
de acest răcnet printre plăceri străluminate
că nu chemînd alături atîtea continente
din cuferele mele de cedru răsturnate
comorile să număr cînd suma le-am pierdut-o
necunoscute patimi prin îngîmfatul sînge

În fața ta, stau încă o dată adunat
spre înălțimi sporite să-mi proiectez făptura,
spre mai lărgite zboruri, tăceri maturizate.

XII

Pleca-vom pentru tine — sfîrșiri de continente
enigme de atlasuri, la șold de caravele

în vis nenavigate,
cu palmele-n miresme și în atari parfumuri
încît pierduta pace s-o despleti în largul
freaticelor pînze — ale vîrstelor apuse

Eu am să-ți dăru
din acele tăceri de zori de zori de zi mature
ca niște nori cu forma prelungă peste șesuri
tăceri atît de limpezi ca insule-mbăiate
otgoanele de ape și rădăcini slăvi-vor.

XIII

Copile !

Pămîntul, ce parfumuri visează, îți voi spune
ce patimi duc cu vîntul neîncchegate aripi.

Să-nveți să te pătrundă
viu gustul de soc negru cînd iunie-l despică
savoea de lavande și-a mentelor amare
pe sub măslini, garoafa născută, cum exultă
grîul freat în podul de palmă mîngîioasă
sau ceața de mirosul ogoarelor pătrunsă

Cîte odată,
vinaturi neștiute stîrni-voi pentru tine
serpi fulgerînd de spaimă prin strîmbe stejărișuri
țestoase mici, sbîrcite de somn anesteziat
țîșnitul zbor de rațe, razant, de giște albe

Și vom intra în magice, verzi păduri de ferigi
purtați de negîndite mirosuri de nisipuri
înfiorați de soare și despicați de vînt.

XIV

Șopti-voi pentru tine chemările magiei mele
ale păsărilor
cîntecelor și îndrăznelilor
ale fricii în chip de pene luate de vînt
ale strigătelor nocturne
ale prăbușirilor ale simulacrelor

Voi aduna
într-un cer unic la-ndemîna degetelor tale
capătul însetărilor al îndoielilor
istovirile pe velaturile corăbiilor
săgețile spintecînd dimineața, singurătățile
plesnete zborurilor la malurile anotimpurilor
profilurile-amestecate valurilor mării
chemările din spațiu-n prăpăstiile alpestre

XV

Îți voi dăruî pădurile
o pădurile prunciei mele pădurile mele de lună
pădurile mele de soare cu miezuri de vuiet
grăunțele mele de mîine zăcămintele mele de huiă
arborii mei corăbiile mele mesele mele coșciugele mele

Și izvoarele !

îți voi dăruî izvoarele în starea lor feciorelnică
răcoarea lor de purificatoare zori de zi
extazul lor cînd au ieșit din noapte

XVI

Copile

O să-ți destăinui marea
bătaia nesfîrșitei urgii peste nisipuri
puternicele-i salturi căzute peste jafuri
amăgitoare calmuri cari o transfigurează
părînd că-n orice clipă îți leagănă iubirea

Voi evoca vorbindu-ți mișcările de cețuri
nuntiri ce se sfîșie în negrii colți de stîncă

Îți voi spune

de diminețile-n derivă sub repezi vîtoase
zveltețea trupului ce-nfruntă acest zid
orgoliile amiezii cînd usucă rădăcinile
lungile așteptări amare ale ploilor
cînd o scurmă furtuna pînă-n recolta anotimpurilor

Eu îți voi dăruî

spre bucurarea cărnii mai nouă decît ziua
lipăiturile acestei capre tinere
cu sărbători cioplite sidefurilor sore
deschise evantalii în burți de mari corăbii
milioni de astre care îi nasc din piele
cînd soarele în moarte îi cade peste umăr.

Voi evoca lungi lacuri lucind în multitudini
miragii mătăsoase sub răpăite zboruri
sau lumi necunoscute nădăduindu-și nume
părtașe vrînd să fie freamătului și pîinii

XVII

O să-ți destăinui mai ales
sufletu-acestei pietre ce-o lustruiesc în haină
cînd voi domestici-o cu dragoste deplină

XVIII

Și cînd

mai sigur ți-o fi pasul și inima urmîndu-l

cînd sîngele puternic va curge-n-căi de carne
cînd îți va fi cuvîntul meu pavăză la cuget
ți-o voi numi pe cea mai neașteptată fiară
să te-nsoțească dincolo de noaptea mea

Voi căuta
prin pașii fără număr ai pașilor purtați, supuși,
făcînd pe firul singelui pierdut bilanțu-mi de himere
în strîmbele cîntare-ale credinței măsurîndu-le
întîmpinate grații elanuri gîtuite

Am să ți-l arăt
— dacă magia dragostei mi-o sta în gesturi —
pe acest om ce-alunecă din masacru-n poeme
de păduri năucite-n sumbre pustii de suflet
de crîncene violuri, de cîntece blesteme
trecîndu-ți cheile, cuvintele-n mișcări de farmec
să te urmeze fiara prietenă în umbră

În românește de RADU BOUREANU

Spațiul uman al poeziei

Poezia lui Arthur Haulot stă sub semnul unei senzualități fecunde, deschizând noi modalități de viziune și interpretare lirică a unui sentiment, a unei stări biologice a speciei.

N-ar fi să ne luăm decît numai după una din ultimele sale realizări, poemul aici de față, « Geneză », în care sînt dilatate semnificațiile unei iubiri, a exaltării sentimentului pur, pînă la împlinirea dictatului genetic.

Peisajul reflectat în poezia sa, retopit în substanța acelei tensiuni a simțurilor, prefigurează, insistent, obsesiv, pe linii ample de forme și culoare, detaliile, atributele plastice unor nudități de linie helenistică și de amplori senzoriale și senzuale, care împrumută dimensiile naturii, ale fenomenelor cosmice și adîncimea unor vibrații umane și extra-umane.

Peisajul coastelor dalmate, afecționate de poemul « Geneză », cu mișcările și miragiile mării adriate, instituie un larg capitol liric, gama acestor dilatări și sublimări bivalente:

« Insule surori fără număr / cu coapsele lustruite sub furiile nopții / ca pîntecele voastre de femei / deschise plăcerilor precum spaimei de dragoste / rarele voastre păduri pe umerii superbi / fecundate dimineața de soarele nuntit / insule a tuturor vînturilor, a tuturor furtunilor / prove să taie untdelemnul dulce-amar al delirurilor / mult timp voi asculta / în nestrîcata neclintire a calmărilor / ecoul însămintării voastre cu pietre. / Duc în năvoadele mele, insule, pe veșnicie / pecetie arzîndă pe cărnurile voastre / și moartea umbră-n sine / această spaimă de a muri pe coapsele voastre sigilate / cînd goală de strigăte amioza strivește mormintele ». Sau în peisagiul în genere: « Am visat cîntece grele de alge marine / lung ondulînd ca fecioare florale / care lin neurcînd sub seară pe coline / închid brațele goale pe ce a rămas din inimi. »

Din substanța volumului « Espaces », apărut în 1964 în editura De Rache, Bruxelles, s-ar putea cita memorabile versuri și imagini care se întîlesc la confluența stărilor de iubire, a sensurilor adiționate pentru un total de unică structură și natură, aceea a definitivelor dăruiri și întrepătrunderi care se împlinesc sub copacul cunoașterii a căruia umbră rotește peste toată aria umanității, peste permanența destinului uman.

El acordă ceea ce li s-a acordat poeziilor din inventarul genezei, le acordă dreptul și puterea de a reprezenta și reflecta în spiritul timpurilor semnele acestor timpuri, profilul ideal al totului, martori ai divinităților, atestând despre divinitate sau blasfemînd-o, suferind în numele totului și prin aceasta suferind propriul lor destin și suferințe, dreptul inalienabil de a cînta oricum și orice:

« Nu tot voi să cîntați, totuși dimineața: / să reînfloriți cu izvorul eliberat din subpămînteanul drum de stîncă și întuneric / nu voi să mărturisiți suava coapsă a femeilor / pielea visată a douăsprezece fecioare, de puritatea unui zbor de albe păsări / de grava bucurie a sexului unui om. / Stăpîn pe veșnicie într-o clipă a iubitei sale / de copacul drept al generațiilor / Nu voi să fiți cei care strigă către fața cerului / asprimea vieții și savoea singelui / și că nu-i spaimă pe lume care să apese / însinguratele voastre vegheri la antenele timpului ».

Citatele ar putea fi culese copios în trecere prin poemele din « Espaces », din « Genèse », sau alte volume, ale acestui poet belgian de limbă franceză, cu verb de o robustețe nemanifestă, a unei energii, a unei propulsii temperamentale care vehiculează în ritmu-i impetuos mixtura valorilor varii ale unei personalități conturate și bogat mobilate.

Dinamic, Arthur Haulot se cheltuie pe lîngă poezie, care-i rămîne « qualité maîtresse », în activități adiacente. El este, după regretatul Pierre Louis Flouquet, axa importante manifestări de cultură: Bienalele de poezie de la Knokke Le Zoute, pe care le-a inițiat și le patronează cu tenace observare, orientare și echilibrare.

Membru al Academiei poezilor din Paris, director al revistei bruxelleze « Journal des Poètes », ministru al turismului belgian. Scrie cărți savuroase, inspirate, pentru cei mici.

Cultivă o poezie de o modernitate echilibrată care nu respinge experiențele.

« Nu mă preocupă formulele, modelele sau imperativele, — mărturisește el — ținta mea este pur și simplu să urmăresc și să surprind frumosul, să nu îngădui nici o mutilare a sincerității ».

Reamintind de dinamica spirituală, de forța de acțiune a poetului Arthur Haulot, nu putem ocoli rolul său de cetățen. Profesînd de timpuriu ziaristica — a fost și radio-reporter. În al doilea război mondial a luptat în rezistență. Arestat de Gestapo, este ținut trei ani și jumătate în lagăre de concentrare. Eliberat în 1945, în calitate de corespondent face reportajul marelui proces al criminalilor de război.

În poezia lui Arthur Haulot, pe lîngă accentele și despletirile de imagini organice ale sentimentului de dăruire în dragoste, în dragostea fuziune a cuplului edenic, în dragostea pentru om, pentru esența umană creatoare, deschide pagini inedite care poartă semnele alcătuirii sale pluriforme. Cînd versul nu i se scaldă în apele incerte, funambulești, angrenează intens fervoarea formelor de viață, concepția de viață modernă, profetizează pe date reale, etapele viitoare ale civilizației materiale, sau sublimarea unor laturi ale naturii umane; dinamic, el se proiectează cap de linie:

« Totuși de mîine voi relua alte drumuri, / alte aripi încă, mai repezi, mai scurte. / Cum la fiecare pornire, în capătul lungilor piste

Arthur Haulot, poet de o sensibilitate și expresie modernă, alături de Marcel Thiry, Edmond Vandercammen, Robert Goffin, Franz Hellens sau Norge, exprimă la diapazonul acestor prestigioși poeți belgieni, forța sentimentelor elementare, larg desfășurată această forță, în versuri care atestă acea incandescentă și mereu crescută dragoste de viață, acea sete nepotolită de « spații », de spațiile timpului său și al lumilor previzibile, de spațiul uman pe care caută să-l descifreze prin mereu neistovite experiențe de stil și de viață.

Christian Morgenstern CÎNTECE DE SPÎNZURĂTOARE

În jurul lui 1900, imaginea poeziei germane este cea a unui corp febril. Poezia postromantică, osificată tot mai mult într-o încercare de justificare a rînduieilor sociale ale vremii, un naturalism viguros dar crud vestind sinceritățile viscerale ale expresionismului, începuturile unui neoclasicism evazionist în ciuda intențiilor sale de a purifica realitatea, în sfîrșit o tendință marcată spre vizionarismul grandios, imnic, profetic — iată numai cîteva din tendințele care își tot schimbau locurile în avanscena prezențelor culturale germane la acea dată. Încercarea de a-l încadra și pe Christian Morgenstern unuia din aceste curențe este sortită eșecului, fie și numai pentru că există în poezia sa două voci distincte, incompatibile una cu cealaltă. Ce-i drept numai *una* dintre aceste voci ne mai interesează azi cu adevărat: aceea jucăușă, fantezistă și sceptică a relativismului ironic pe care o întîlnim întîi în volumul *Galgenlieder* din 1905 și apoi într-o serie de alte volume.

Să spunem de la început că selecția *Cîntece de spînzurătoare* (Ed. Univers, București, 1970) este din toate punctele de vedere o realizare excepțională: o selecție masivă și inteligent făcută, și, mai ales, traducerea atît de frumoasă a poetel Nina Cassian. Aici este vorba de un acord subtil și intim între esențe poetice înrudite; o afinitate, mai mult decît atît, o adevărată comunitate de stil și intenție unește latura mai năstrușnică a Ninei Cassian de miezul delicat și umoristic al personajelor lui Morgenstern.

Firește, este de-a dreptul riscant pentru un traducător să ne ofere traduceri de perfecțiunea celei din *Cîntecul de noapte al peștelui* sau *Lanovis* — cititorul candid nu va putea să nu măsoare cu aceste etaloane celelalte traduceri oferite! Dar, lăsînd gluma la o parte, să ne permitem totuși să dăm glas dezacordului nostru cu unele dintre soluții căci, la urma urmei, cînd poate fi fertil, un astfel de dezacord, dacă nu atunci cînd are norocul de a putea opera asupra unui material de mîna întîia? Cea mai importantă obiecție este aceea că (în unele poezii) întîlnim o oarecare tendință de « abstractizare » mai exact o estompare a lexicului cu caracter interjecțional și onom-, topeic în favoarea unuia mai vag și mai abstract. Chiar în cadrul unuia din programe, adorabilul « Lass dass Tüfteln, lass das Hebeln » e redat greoi și pretențios prin « gîndurile sînt absurde » și tendința aceasta se regăsește în măsuri diferite și în poezii cum ar fi *Cîntecul de*

solidaritate al firtaților de ștreang, *Nu, Apa* și, mai ales, *Ora desfrînatului*, după cum în *Rugă*, în *Știuca* și în versurile 3—4 din *Cele două sticle* se pierde calamburul. Tot astfel în *Cîntecul de primăvară al fratelui de ștreang* se pierde efectul de legănare dat de savantele alternanțe de vocale și consoane ale originalului, și chiar *Bim, Bam, Bum* e mai chinută decât originalul. Evident, în majoritatea situațiilor pe care le semnalez mai sus este vorba de una din cele mai dificile categorii de probleme pe care le poate întâlni un traducător, și obiecția noastră nici nu s-ar fi făcut auzită dacă nu am fi fost conștienți că Nina Cassian este perfect capabilă să le rezolve așa cum ne-o dovedește spre pildă în *Balemaba sau inundația*, *Cămașa*, *Broasca testoasă*.

Capacitatea de a integra foneticul în ansamblul valorilor expresive transmise cititorului român se leagă de o altă însușire demonstrată cu prisosință în poeziile traduse: o virtuoasă inventivitate verbală. În multe cazuri, să ne fie cu iertare, originalul este întrecut: *ștengărel* este mai inspirat decât *Galgenkind*, iar lista de memorizare a numerelor lunilor (p. 125) sau cea de « Noi făpturi propuse naturii » sunt cel puțin egale cu invenția lui Morgenstern (la cea din urmă ne-ar fi plăcut totuși un efort suplimentar spre a se găsi și adecvări la unele făpturi morgensterniene *în parte*). Demonstrații concludente de inventivitate verbală se găsesc în *Lampa* sau *Groznicărie*. În schimb în *Magie neagră* echivalențele românești ale numerelor din textul german nu mai surprind conotațiile din original, după cum *Marele Tilipic* rămîne o piesă de bravură gratuită; textul morgensternian avînd față de germană o rezonanță strălucitoare (malaezo-turcă să spunem) nu se cerea de loc o romanizare, ci mai curînd iscodirea acelor limbi a căror distanță față de română în planul sonor să fie egală cu cea dintre germană și mixtura din *Das Grosse Lalula*. O astfel de atitudine de lucidă cutezanță găsim în *Balansoarul de pe terasa părăsită* unde *Linde* este, just redat prin *mesteacăn*: în cadrul ansamblului de trăsături semnificative, *aici* menținerea rimei e mai importantă decât cea a numelui unui copac anume. Aceeași situație în *Nevăstuica estetică* — un caz la care se referă pe larg teoreticianul cehoslovac al traducerii Jiří Levy, înșiruind chiar variante egal valabile de redare, cu condiția ca rima să fie păstrată (ca și incongruența cuvintelor ce rimează). În sensul acestui punct de vedere, chiar animalul ar fi putut să fie schimbat.

În general, problema aceasta a felului în care se pot trata rimele lui Morgenstern nu poate fi ocolită, oricît de spinoasă ar fi, căci forța lor de șoc ironică este (precum în *Limerick*-urile engleze) imensă, ele fiind efectiv purtătoarele mesajului. Succese înregistrează Nina Cassian în această privință mai ales în poeziile cu distihuri, și deci cu rime *aa-bb-cc*. (*Gardul*, *Cele două rădăcini*, *Cămila*). Aci trebuie pornit, cred, de la principiul general că româna nu suportă prea bine rime îndepărtate în text, mai ales cînd rimele au importanță semantică, și nu sunt strict eufonice. (Astfel că după distihurile rimate am prefera schema *abab* și abia la urmă *abba*). Dacă acest principiu este just, atunci este limpede că în *Hystrix* nu ar fi trebuit să se recurgă într-o serie de strofe la schema la urmă amintită, cînd însuși Morgenstern folosisse rima încrucișată. La fel, în *Măicuța*

Kunkel rima pereche a originalului e înlocuită cu cea încrucișată (*abab*). În schimb, cred că Nina Cassian a procedat foarte bine în strofa a treia din *Palmström* efectuând mișcarea inversă, cea de apropiere a rimelor, după cum ordinea introdusă în hățișul de rime din *De-ale sculpturii* este salutară, iar substituția schemei de rime din *Pudelui eroic* este interesantă și îndrăzneță. Într-un cuvânt (ca să ne exprimăm cât mai tehnic), eficiența ironiei morgensterniene este invers proporțională cu distanța dintre cuvintele rimă. Se cere deci o anume concentrare. Cele câteva eșecuri în poezii cu monorime (sau aproape), și anume *Cîntec de nou născut* sau *Cîntecul de leagăn al ștregărelului* derivă de fapt din tendința menționată la început, aceea de a conceptualiza elementele predominant sonore: la prima din aceste două poezii mesajul ironic cere tocmai melodia monotonă, nesfîrșită, stupidă a sistemului de rime.

Voi menționa câteva erori de traducere numai pentru a sublinia acurateța cu totul ieșită din comun a volumului în ansamblu, căci sînt singurele remarcate la o confruntare necruțătoare: *hocken* nu înseamnă *a topăi* (p.253), *stiessen auf* înseamnă *ciocniră în sănătatea lui* (p.83), la p.75 v.8 trebuie tradus prin *cheamă la asalt*, iar la p.131 *sowie* (din v.4) înseamnă *precum și, deasemenea*.

Îmi mărturisesc preferința pentru ciclul *Palmström*, pe de o parte pentru că este mai relaxat, mai jucăuș. În *Cîntece de spînzurătoare* jocul acesta mi se pare a deveni uneori tendențios — el alunecă uneori în spre insinuarea unei întregi atitudini de relativism grotesc și de iraționalism accentuat (nu în mod explicit, ci numai potențial) care începe să îl irite pe cititorul atent. *Palmström* e mai delicat, mai surizător, fără tentații sumbre, parcă fără petele de concepție distructivă, grimasantă care ne pot provoca vreun gest de bruscă distanțare. Să îndrăznim să credem că și traducătoarea împărtășește acest punct de vedere? Oricum *Satul din Boemia*, *Spre Nord*, *În costum animalier*, *Cursa de șoarece* (excelentă), *Visătorul* și, în același spirit destins, *Ex libris*, *Motanul*, *Viceversa* (excelentă), *De-ale civilizației*, *Stație* se numără printre cele mai bine traduse poezii din volum. În fața realizării masive de ton, atmosferă și tehnică pe care o înscriu poezii ca acestea (ca și de altfel atîtea din primul ciclu pe care nu le mai enumerăm), cele câteva obiecții de lectură ale noastre pălesc. Ne găsim categoric în față cu una din cele mai izbutite traduceri poetice făcute la noi. Și dacă osmoza între Nina Cassian și poetul german este o cauză principală a succesului, măsura sa deplină o dă abia multitudinea de tonuri poetice românești pe care le înregistrează (Ion Barbu, Urmuz, Dimov, M.Ivănescu și alții). Primul pas al traducătorului de poezie este să desprindă din propriul său arsenal acele procedee și formațiuni expresive care să le echiveleze pe cele ale originalului. Al doilea, și cel hotărîtor însă, este să apeleze la arsenalul mult mai larg al poeziei naționale și să găsească acolo tonurile care pot sluji transpunerii. Se creează atunci o poezie (originală în fond) care funcționează ca punte de legătură între poetul străin și literatura națională, îmbogățită prin această adăugire. « Cîntecele de spînzurătoare » ne spun ceva nu numai despre autorul lor, nu numai despre poezia tălmăcitorului, dar, poate, și despre poezia noastră în general, — or, a trece un astfel de examen este un succes major.

NEBĂNUITELE TREPTE

ALE

EXPRESIONISMULUI ROMÂNESC

Un studiu, și încă de proporțiile unei monografii, pe tema raporturilor literaturii române cu expresionismul, părea fără obiect pînă la cercetarea, neașteptat de prolifică, întreprinsă de criticul Ovid S. Crohmălniceanu. Însuși criticul și-a redactat recenta sa carte într-o stare de vizibilă febră, nerăbdător pe de o parte să spulbere vechea imagine limitată, necorespunzătoare realității, pe de altă parte rămînînd parcă singur mirat de-a lungul întregii demonstrații de întinderea și substanța surprinzătoare a propriilor descoperiri.

De unde se credea a fi constituit doar obiectul pasager al curiozității intelectuale din partea cîtorva spirite preocupate de soluțiile artei moderne, cum au fost: Tudor Vianu, Mihai Ralea, Ion Marin Sadoveanu, O. W. Cisek, și mai ales Lucian Blaga, expresionismul apare, în urma sintezei lui Ovid S. Crohmălniceanu, implicat activ în creația originală românească de după primul război mondial, cu consecințe de loc neglijabile în conturarea unora dintre fizionomiile literare proeminente. Cu meticulozitatea sa cunoscută, actualul exeget al prezenței expresionismului în perimetrul literaturii noastre, întreprinde o operație de reevaluare a faptelor, fiind deseori în situația de a corecta, de a amenda, dacă nu de a răsturna de-a dreptul opinii încetățenite prin inerție și printr-o insuficientă prizare concretă a lucrurilor. Absența unor investigații riguroase prealabile, îl obligă să acorde prioritate izvoarelor, reconstituirii documentare, pînă acolo încît se suspectează permanent de primejdia ipotezei pur speculative, cu riscul chiar de a se lipsi uneori de acel nerv teoretic mai pronunțat, la nivelul observațiilor pătrunzătoare, inedite, semănate la tot pasul.

Contrar celor știute pînă acum, însăși circulația ideilor, referințele expresioniste la noi se constată a fi cuprins o arie vastă, anulînd practic supoziția ecourilor accidentale, întîmplătoare. Din probele produse de critic rezultă o atmosferă, un climat prielnic. De natură să stimuleze asimilarea expresionismului sub impulsul unor aspirații creatoare, strict legate de realități autohtone. Fără a ajunge să dea naștere unei mișcări, unui curent general, nici măcar vreunei grupări literare omogene (cum avea să se întîmple cu suprarealismul), experiența expresionismului avîndu-și sediul principal în Germania, dar nici acolo unitar și consecvent, a marcat activitatea unui șir de scriitori români, intervenind în traiectoria evoluției lor ca un factor de cristalizare a căutărilor specifice, adesea foarte diferite, uneori contradictorii. Opțiuni expresioniste sînt identificate metodic și convingător de Ovid Crohmălniceanu în cercul « Gîndirii » tradiționaliste ca și în al « Contemporanului » modernist. Blaga, Adrian Maniu, Voiculescu, Cotruș pe de o parte, Ion Vinea, Fundoianu, Ion Călugăru, Aderca pe de alta, unii spiritualizanți și autohtonizanți, alții vitaliști și universalizanți, au alimentat pe căi diverse proliferarea viziunii artistice expresioniste. Dincolo de noutatea informației, puterea de seducție a perspectivei

critice deschise de Ovid Crohmălniceanu, tocmai de aici provine, din intuirea și justificarea punctelor de interferență nebănuită între programul estetic expresionist și orientări ideologice atât de divergente. Efortul său încununat de succes, probează capacitatea de nuanțare, suplețea actului critic care-și întemeiază expertiza pe dialectica determinărilor multiple de ordin istoric, social, cultural ce conturează la constituirea nucleului originar al oricărei creații artistice. Tocmai luarea în considerare a relațiilor subtile dintre factorii determinați și intențiile creatorilor în cauză, detectarea cu finețe a întregii plase de acțiuni și reacțiuni, influențându-se reciproc, îi îngăduie criticului să împingă mai departe înțelegerea unui fenomen de amploare din literatura noastră, dacă nu ignorat, subevaluat până acuma, poate și din cauza privirii lui sub un unghi îngust autonomist, indiferent la procesul nașterii imaginii artistice din convulsiile epocii. Nici Crohmălniceanu n-ar fi ajuns foarte departe, probabil, dacă se limita să depisteze simple transplantări de idei, o afiliere mimetică, în afara împrejurărilor locale. El depășește în studiul său, stadiul primar al stabilirii de influențe exterioare și, printr-o operație de disecție a mecanismelor lăuntrice, descoperă simbioze artistice noi, menite să exprime năzuințe strins legate de condițiile noastre de viață, năzuinți ajunse să cristalizeze artistic mai viguros, sub unul sau altul dintre impulsurile expresioniste. Astfel, blaga se întâlnește cu expresionismul și îl exploatează în obsesia sa de contopire a individului cu forțe cosmice elementare, în tendința de conturare a unor mituri populare sau « mistere », cum îi place să-și denumească lucrările dramatice. Forțe oculte, tainice, neliniștitoare, de sorginte expresionistă, străbat o parte a poeziei lui Adrian Maniu. Fundoianu în « Priveliști », nu cîntă, cum s-ar părea la prima vedere, peisajul edenic, ci, tocmai în spirit expresionist, se simte captivat de « suflul demonic » al naturii, construind un tablou stihial, în stare să tălmăcească un sentiment foarte real de opresiune cu rădăcini istorice precise. În proza lui Ion Vinea se aglomerează detalii și momente halucinante de factură expresionistă, a căror intensitate traduce tragismul lumii moderne. Viziuni de coșmar întoarse spre grotesc, ca în pinzele lui Kokoschka, răsar din unele proze ale lui Ion Călugăru sau Felix Aderca.

Odată captivat de nouitatea subiectului ales și de ramificațiile lui neînchipuite, Ovid Crohmălniceanu extinde organizat cercetarea, hotărît a nu lăsa să scape nimic ochiului său expert. Nu s-ar putea spune că nu are o privire norocoasă — atît pentru satisfacerea propriilor ambiții de luare în posesie a unor teritorii neumblate, cît și pentru valorificarea în sine a descoperirilor la care ajunge. Probă stau revelațiile sale actuale în domeniul teatrului și aici, în special, spectaculoasa punere în lumină a semnificațiilor ce se degajă din piesele lui G. Ciprian, autor așezat în dintr-odată în raza unui interes estetic nesperat. Nu mai puțin « șocante », în același sens al deșteleririi terenului și îndepărtării rutinei din aprecierea patrimoniului literar, sînt remarcile lui Ovid Crohmălniceanu cu privire la răspîndirea unor filoane expresioniste, izolate, în opere și la autori fără vreun interes constant pentru respectiva orientare. Sînt aduși în discuție, astfel, Arghezi, Bacovia, Ion Barbu și în chip deloc forțat. De altminteri, lista numelor de scriitori citați sub zodia expresionismului, fără a abuza de labilitatea criteriilor, conștientă oricînd revizuirii. Este o listă deschisă. De pildă, Ștefan Augustin Doinaș, în studiul său din « Secolul 20 » despre « Atitudini expresioniste în poezia românească », ezită să-l anexeze pe autorul « Jocului secund », în schimb îl propunea atenției, cu argumente plauzibile, pe Camil Petrescu din « Ciclul morții ». Frumosele distincții trasate de Ovid Crohmălniceanu, sugerează ele înșile eventuale completări la șirul de autori avuți în vedere. Un nume care răsare îndată în minte este al poetului D. Iacobescu din « Quasi ». Poetul a murit tînăr, înainte ca expresionismul să prindă

contururile sale prestigioase. La Iacobescu, totuși, ca și la Mihail Săulescu, se disting unele presimțiri care se înscriu în linia obsesivului sumbru și grotesc, consacrat ulterior de expresionism. Este de văzut mai îndeaproape activitatea lui Emil Isac, simbolist fervent la început, dar emancipat apoi de sub pulpana « Vieții noi », — cu atât mai mult cu cât scriitorul a avut contacte nemijlocite cu cercurile literare germane. În proza lui, filfii citeodată aripa unui profetism contestatar care ar putea fi raportat la suflul expresionist. Asemenea raportări, dacă ne gândim bine, s-ar putea concepe și relativ la nuvelele fantastice ale lui Gib Mihăescu, de tipul « Vedeniel » sau « Trolței ». Dar poate cazul cel mai limpede este al poetului Eugen Jebeleanu, traducător într-o vreme din Klabund, din Morgenstern și format în climatul de burg al Brașovului. În ciuda titlului, primul său volum « Schituri cu soare » respiră o atmosferă de presimțiri și neliniști, ce se pretează la asocieri expresioniste. Net expresionistă este imaginea orașului sfîșiat de contraste din poemul de mai târziu « Ceea ce nu se uită » și teribila imprecăție la adresa violenței din « Vestitoarea », datată 1943: « Oh, sunt de viață amar și sătul / Și copleșit de cruci și pămînt. / Du-mă-n leagănul tău blind de vînt, / Pasăre, inimă filfii-toare !!! Ciocănitorea asta de fier / Fruntea mi-nconjură cu frunze de tuci / Și-n arbori cucii sunt muți și năuci, / Nu ne mai țin socoteala de mult. // Mai spune-mi vestea, cu drag te ascult, / Bulgăr de foc cu ochi de mărgele, / Veni-mi-ar să-mi vie mai repede rîndul, / Să-mi steie carîmbii cu vîrfurile spre stele ! » În sprijinul unei atari considerări vine și publicistica lui Jebeleanu cu stilul ei abrupt, cioplit parcă într-o rocă dură, înfrîntă prin vitalitatea debordantă a spiritului. Uneori, ca în paginile ziarului « România », Jebeleanu își însoțește reportajele despre aspecte mizere ale vieții cotidiene, cu desene proprii, a căror linie aspră, incisivă, ironică și disperată trimite gîndul la expresionismul lui Grosz sau Käthe Kollwitz. Linia acestei experiențe se prelungește pînă la generația lui Marin Sorescu, amintit într-un consens de Crohmălniceanu și Doinaș, nu înainte însă de a mai angaja parțial și alte experiențe dintre care ni se pare că merită aminte Miron Radu Paraschivescu (mai ales cu fragmentul dramatic publicat în revista timișoreană « Contrapunct » din 1943), Constant Tonegaru, Ion Caraion și, nu în ultimul rînd, Nina Cassian. Prin chiar faptul că stimulează împingerea mai departe a cercetării, studiul lui Ovid Crohmălniceanu își demonstrează fertilitatea.

Experiența literaturii române în asimilarea expresionismului se înscrie într-un context european semnificativ. Este interesant de observat o anume similitudine și simultaneitate de efecte în patrimoniul spiritual al mai multor popoare, cu tradiții diferite, dar aflate într-un comun proces de emancipare și afirmare. De pildă, literatura olandeză pare a fi beneficiat din plin de același ferment expresionist în modernizarea și precizarea fizionomiei sale originale (Cf. comunicarea lui Victor E. Van Vriesland în « Actes du cinquième Congrès international d'esthétique », 1968, p. 35). O înfrînire catalizatoare a avut-o expresionismul și în orientarea literaturii maghiare mai noi, dînd loc la precizări de poziții și clarificări cu adînci repercusiuni în planul conștiinței estetice care formează încă obiect de dezbateri și confruntări științifice în cercurile specialiștilor (vezi studiul lui László Illés: « Vechi certuri asupra avant-gardei » în volumul colectiv « Littérature hongroise — littérature européenne », Akadémiai Kiadó, Budapesta, 1964). Asemenea miraculoase rețele de vase comunicante, cum se dovedesc curentele literare, micșorează distanța dintre popoare și culturi, stimulînd posibilitatea cunoașterii reciproce, conștiința înțelegerii și încrederea într-un limbaj comun, apt să garanteze participarea egală, din ce în ce mai fertilă, la modelarea universului artistic și de idei al lumii contemporane.

VALERIU RÂPEANU

CASALS autobiografic

S-a spus cu toată seriozitatea că « explozia » memorialisticii în secolul nostru se explică și prin longevitatea din ce în ce mai accentuată a speței umane, ceea ce acordă multora — după retragerea din viața publică — răgazul necesar redactării amintirilor. Pablo Casals — care în toamna trecută a sărbătorit nouăzeci și cinci de ani — a trecut de mult în categoria *fenomenelor*, nu numai prin numărul impresionant al anilor dar și prin vitalitatea sa artistică ieșită din comun. Aflat acum în pragul centenarului, Pablo Casals nu a trăit aceste ultime decenii numai din amintirile unei vieți ce a unit toate atributele nobleței artistice și umane¹, dar a fost o prezență ieșită din comun de numele său legându-se nu puține expresii ale perfecțiunii estetice din acest răstimp. Considerat în chip unanim un geniu nepereche al violoncelului — numele său a devenit sinonim cu acela al integrității morale și citat adeseori în categoria exemplelor de conduită.

Am risca să rămânem însă în domeniul locului comun dacă nu am căuta să explicăm atât de cunoscuta atitudine a lui Pablo Casals, prin câteva date ale formației sale spirituale, pe carea nou sa carte de memorii ni le luminează cu prisosință. Ca și George Enescu și Albert Schweitzer² Pablo Casals a rămas în chip funciar un om al secolului al nouăsprezecelea, al valorilor morale și sentimentale ale acestui veac. Aproximarea dintre muzicianul român și cel spaniol nu se rezumă doar la câteva episoade biografice, concretizate în serile muzicale de dinaintea primului război mondial, pe care cu atâta înduioșare le evocă aici. Ea își are sursa în structura lor sufletească. Amândoi au avut încă din tinerețe soarta virtușilor chemați peste mări

¹ În limba română a mai apărut J.M. Corredor « De vorbă cu Pablo Casals », Editura Muzicală, 1964, traducere de Romeo Drăghici.

² « O bucurie infinită mi-a produs întâlnirea cu Albert Schweitzer. Scrierile sale despre Bach îmi erau binele familiare dar aveam o mare admirație pentru el ca om (...) ne scriam adesea, și în timpul anilor ce au urmat celui de al doilea război mondial ne-am unit eforturile pentru a se pune capăt experiențelor nucleare și a avertiza omenirea de pericolele unui război atomic. Era un uriaș printre cei vii și întru chipa încrederea în viitorul lumii. În vremuri grele, gîndindu-te la el, încrederea în viitorul lumii își renaște ».

și țări, aplaudați, sărbătoriți, deveniți de timpuriu adevărați cetățeni ai universului. Și totuși amintirea locurilor natale, a familiei, a microcosmosului primordial, privit ca o adevărată matcă germinativă, ca un sistem permanent de referințe, este de-a dreptul copleșitoare. Aflăm în alcătuirea sufletească a acestor doi artiști o fibră sentimentală pe care nu o alterează nici trecerea vremii, nici neobișnuitele succese reputate în viață; și nici chiar înținirirea cu ideile lucide și demitizatoare ale secolului nostru nu a destrămat această credință. Am spune chiar — așa cum explică Pablo Casals, în cele câteva fragmente din noua sa mărturisire cu caracter autobiografic — că secolul al XX-lea a reprezentat pentru el ca și pentru alți intelectuali de aceeași formație sufletească, o adevărată deziluzie. E drept, speranțele pe care și le puneau atunci, în zorile nașterii lui cițiva oameni, ne par astăzi de-a dreptul naive, iar rememorarea lor ne face deopotrivă să zîmbim și ne înduioșează. Dar pentru cei precum Casals sau Enescu, care au trăit euforia acelor momente legate de intrarea într-un veac ce se anunța a sta numai sub zodia progresului, dar a fost mai ales al marilor cataclisme mondiale, al lagărelor de concentrare, al cultului forței brutale, al exterminării în masă, tristețea a fost cit se poate de amară. Și unul și altul — împotriva atrocităților comise în acest răstimp, au aflat în muzică nu numai o forță consolatoare, ci și o posibilitate de afirmare a superiorității omului. Și pentru Casals ca și pentru Enescu, cultul valorilor morale și al frumosului reprezenta principiile pe care s-a structurat întreaga lor viață. Dar confesiunile pe care le prezentăm astăzi cititorului român mai explică și sorginea uneia din atitudinile care aveau să marcheze viața lui Pablo Casals: afinitățile lui cu lumea celor umili. Născut și crescut într-o asemenea lume, el i-a rămas credincios nu numai pe plan afectiv, dar a avut sentimentul unei adevărate datorii față de ea, mai presus chiar decît rațiunile gloriei personale. De aici, acuta sensibilitate față de existența populației sărmene din Catalonia. Enescu a făcut operă de pionierat în anii cînd se afla în culmea gloriei, cutreierînd țara în lung și lat pînă și în mărunte tîrguri de provincie. Pablo Casals a fost și el unul din acei mari muzicieni care au crezut că muzica trebuie să aparțină celor mulți. Vom observa că Pablo Casals a fost o fire pentru care suferința umană nu avea, precum se întîmpla adeseori la George Enescu, un caracter general și abstract (excepție fiind primul război mondial, pe care Enescu l-a cunoscut în chip direct) — ci reprezenta o realitate pe care el o trăia la aceeași intensitate sufletească, a amintirilor copilăriei. Interviturile date lui Albert E. Kahn vin să lumineze un fapt ce nu trebuie să ne scape în definirea atitudinii sale, în timpul războiului civil spaniol și după aceea. Faptul că pentru el lumea copilăriei rămînea, pe măsură ce anii treceau, nu numai o oază a unor timpuri fericite, un început de drum scaldat în lumina amintirii euforice, ci reprezenta un ideal etic, a făcut ca permanența acestei lumi să nu fie nici sentimentală și nici nostalgică, ci dimpotrivă să determine opțiunile majore ale vieții lui.

De aceea, stabilirea după terminarea războiului civil spaniol la Prades, o localitate situată în apropierea Spaniei —, am putea spune, la porțile țării sale, retragerea sa din viața concertistică după cel de al doilea război mondial, reprezintă nu numai un superb act de solidaritate morală cu cei din mijlocul cărora plecase, dar și o demonstrație a faptului că — uneori — ceea ce ni se pare gratuit și donquijotesch își are totuși rațiunea lui.

Pentru că gestul lui Casals, gest pe care nici un alt mare artist al lumii nu l-a mai făcut, nu putea în nici un caz înrîuri mersul evenimentelor, așa cum dorea el, și nici nu schimba atitudinea oamenilor de stat de după cel de al doilea război mondial. L-a făcut fiind sigur de ineficacitatea lui, dar a rămas astfel credincios conștiinței sale. Ceea ce îi conferă dimensiuni ce trec dincolo de timp și spațiu, făcînd din artistul de geniu și un simbol al demnității umane.

MUZICĂ ȘI VIAȚĂ

Mi-am sărbătorit de curînd cea de-a nouăzeci și doua aniversare. Bineînțeles, cînd ai nouăzeci și doi de ani nu înseamnă că ești prea tînăr. Oricum ești mai puțin tînăr decît la nouăzeci de ani. Dar vîrsta e o noțiune relativă. Dacă muncești neîncetat și te pătrunzi de toată frumusețea lumii înconjurătoare, îți dai seama că a înainta în vîrstă nu-i neapărat tot una cu a îmbătrîni, cel puțin în sensul obișnuit al cuvîntului. La nouăzeci și doi de ani multe lucruri le simt mai intens decît dacă aș fi fost mai tînăr. . .

De optzeci de ani îmi încep zilele în același fel. Nu-i vorba de o simplă rutină, de un gest automat, ci de un element esențial pentru viața mea cotidiană. Mă așez la pian și cînt două preludii și fugl de Bach. Nu mă văd schimbînd vreodată acest ritual. E ca o binecuvîntare pe care o chem asupra casei. Pentru mine mai înseamnă și altceva: redescoperirea unei lumi căreia sînt fericit că-i aparțin. Muzica mă face să iau aminte, din nou în fiecare zi, la minunea vieții și la fericirea nespusă de a fi o ființă omenească. Pentru mine, muzica nu e de două ori aceeași, niciodată. Zilnic, ea e nouă, fantastică, uimitoare. Acesta este miracolul Bach care este și miracolul naturii !

Nu cred să mă fi deșteptat vreodată dimineața fără să contemplu cu o uimire nouă natura. Miracolul e pretutindeni, o simplă umbră în coasta muntelui, o pînză de păianjen strălucind de rouă, soarele jucîndu-se în frunzele unui copac. Am avut întotdeauna pentru mare o afecțiune deosebită. De cîte ori am avut posibilitatea

* Fragmente din « Bucurii și necazuri; Cugetări de Pablo Casals, împărtășite lui Albert E. Kahn »

am trăit în vecinătatea mării, așa cum fac de doisprezece ani aici la Porto Rico. De mult obișnuiesc să mă plimb pe plajă în fiecare dimineață, înainte de-a începe lucrul. Ce-i drept, plimbările mele sînt mai scurte ca altă dată, ceea ce însă nu scade cu nimic încîntarea mea. Ce taină și cită frumusețe ascunde marea ! Ce infinită varietate ! Niciodată, niciodată nu-i aceeași; mereu în continuă metamorfoză, mereu nouă și diferită.

Primele mele amintiri se leagă de mare. Aș putea spune că eram încă în leagăn cînd am descoperit marea. Era Mediterana ce scaldă țărmul Cataloniei aproape de satul Vendrell, unde m-am născut. N-aveam nici un an cînd mama m-a dus pentru prima oară pe malul apei, la San Salvador, cătunul învecinat. Ca să fac o cură de aer marin — mi-a spus ea mai tîrziu. Există la San Sebastian o bisericuță romanică pe care o vizitam. Prin fereastră pătrundea doar lumina irizată și murmurul mării. Au fost, pare-mi-se, primele impresii din viața mea conștientă, o senzație de soare și vîietul mării. Marea pe care mai tîrziu o contemplam ore întregi de la aceste ferestre, încîntat s-o văd întinzîndu-se la nesfîrșit, fascinat de goana necurmată a valurilor către țărm, precum și conturul schimbător al norilor pe cer. . .

Am încercat de mai multe ori să vorbesc despre mama. Am căutat s-o descriu așa cum era. Dar nimic din ce-am scris n-a fost ce trebuia. De fiecare dată, recitînd acele rînduri, îmi spuneam : Nu, nu merge, nu sînt în stare să spun nimic despre ea. Am cunoscut de-a lungul vieții mulți bărbați și multe femei și, printre ei, personalități foarte importante, oameni remarcabili prin talentul și însușirile lor. Am cunoscut artiști și oameni de stat, savanți și regi. Dar n-am cunoscut pe nimeni care să semene cu mama. Ea domină toată copilăria și toată tinerețea mea și-o simt mereu alături de mine. În orice împrejurare, în clipele grele sau atunci cînd a trebuit să iau hotărîri importante, întotdeauna m-am întregat ce-ar fi făcut ea și am acționat după principiile ei. A murit în urmă cu patruzeci de ani, dar continuă să-mi îndrume pașii în viață. Și acum încă se află alături de mine.

S-a născut la Mayagüez, în insula Porto-Rico. Părinții ei erau originari din Catalonia și făceau parte din niște excelente familii catalane. La optsprezece ani, a venit în Spania cu bunica mea ca să viziteze niște rude instalate la Vendrell. Tatăl ei fusese un om plin de principii, și anume de principii democratice. El luptase împotriva dominației autocratice și opresive a Spaniei la Porto Rico. Pe atunci regimul îi persecuta și-i tortura pe liberali și cînd bunicul n-a mai putut suporta aceste încercări, s-a sinucis. Un frate al mamei murise în același fel și din aceleași motive. A fost o epocă neagră pentru poporul portorică.

La Vendrell mama l-a întîlnit pe tata, care pe atunci abia trecuse de douăzeci de ani. Cînta la orga bisericii și dădea lecții de pian. Mama a devenit eleva lui și s-au îndrăgostit unul de celălalt. După ce s-au căsătorit, mama și-a dăruit toate rochiile frumoase și a început să poarte numai haine simple și ieftine. În felul acesta vroia să știe că de acum înainte era soția unui om sărac. Mulți ani mai tîrziu — tata murise iar eu nu mai eram la începutul carierei — i-am spus într-o zi : « Mamă, ești atît de frumoasă, ar trebui să porți o bijuterie, o mică broșă de perle, poate. Lasă-mă să-ți dăruiesc una.

— Pablo, mi-a răspuns ea, tu cîștigi bani și ai să cîștigi și mai mulți. Dar eu voi rămîne întotdeauna soția unui om sărac. » Nici n-a vrut să audă de bijuterii. Iată cum era mama.

Din cea mai fragedă copilărie am trăit înconjurat de muzică. Era pentru mine un ocean în care înotam ca un peștișor. Muzica era în mine și în jurul meu; a fost aerul pe care l-am respirat de cum am învățat să merg. Mi-era deajuns să-l aud pe

tata cîntînd la pian ca să mă simt cuprins de un adevărat extaz. La doi-trei ani, mă așezam pe jos lîngă el și mă lîpeam cu capul de pian ca să rețin mai bine sunetele. Am cîntat corect înainte de-a ști să vorbesc bine; notele mi-erău la fel de familiare ca și cuvintele. Adesea tata ne așeza îndărătul pianului, pe fratele meu Artur și pe mine — eram prea mici ca să vedem pe deasupra instrumentului — iar el, întorcîndu-se cu spatele la clavier, întindea mîinile lui mari și atîngea mai multe clape. « Ce note am cîntat? » întrebă. Și noi trebuia să spunem una după alta toate notele discordante ale acordurilor pe care le făcuse. Apoi reîncepea, iarăși și iarăși. Artur avea doi ani mai puțin decît mine — a murit la cinci ani de meningită; era un băiețel minunat, cu o ureche muzicală mai bună ca a mea.

Am început să cînt la pian la patru ani. Trebuie să spun că-mi pare bine că am început cu pianul. Cu toată dragostea mea pentru violoncel, este pentru mine cel mai frumos instrument. Tot ce s-a scris poate fi cîntat la pian. Violonceliștii, de exemplu, au un repertoriu foarte vast și mulți dintre ei n-au timp sau nu se ostenesc să cunoască ceea ce au scris compozitorii pentru alte instrumente sau pentru orchestră; în acest sens, unii nu sînt muzicieni compleți. Pianul e altfel: el înglobează toată muzica. Iată de ce toți cei care s-au hotărît să se consacre muzicii ar trebui să știe să cînte la pian, oricare ar fi preferința lor instrumentală. Pot spune că am fost un bun pianist, dar mă tem că nu mai sînt; nu mai am tehnică. Cu toate acestea, cînt și astăzi la pian în fiecare dimineață.

În vremea aceea mici grupuri de muzicieni umblau din sat în sat, trăind ca vai de lume din pușinii bani pe care îi puteau da țărani. Cîntau pe străzi și pe la serbările cîmpenești. Cîteodată se îmbrăcau în costume ciudate și se acompaniau cu instrumente pe cît de diferite pe atît de stranii, pe care adeseori și le fabricau chiar ei. Sosirea lor îmi creea întotdeauna o mare neliniște. Odată, trei muzicieni s-au oprit la Vendrell. Se numeau *Los Tres Bemoles* — Cei trei Bemoli. M-am strecurat pînă în primul rînd al mulțimii ce se adunase ca să-i asculte și m-am așezat pe caldarîmul pieții, vrăjit de înfățișarea lor — erau costumați în clovni — și de repertoriul pe care l-am ascultat fascinat de la un capăt la altul. Eram mai ales intrigat de instrumentele lor. Aveau mandoline, clopote, chitare și chiar instrumente făcute din ustensile de bucătărie — pahare, cești, ceainice — în mod sigur strămoșii unor forme de instrumente bizare pe care le vedem astăzi în orchestrele de jazz. Unul din muzicieni cînta pe o coadă de mătură transformată într-un fel de violoncel. Pe-atunci nu văzusem și nu auzisem vorbindu-se despre violoncel. Din ce motiv straniu — aveam poate un fel de presimțire? — acest instrument m-a fascinat mai mult decît celelalte. Nu puteam să-mi iau ochii de la el, iar sonoritatea lui mi se părea minunată. Ajuns acasă, fără să-mi trag sufletul i l-am descris tatălui meu. A ris, dar i-am vorbit cu atîta pasiune încît la urmă mi-a spus: « Ei bine, Pablo, am să-ți fac un instrument asemănător ». S-a ținut de cuvînt, ba chiar instrumentul fabricat de el reprezenta un progres considerabil față de coada de mătură și suna mult mai bine. L-a făcut dintr-un curcubete la care a pus o coardă, una singură. Acesta a fost oarecum primul meu violoncel. Îl mai am încă la San Salvador, unde-l păstrez într-o vitrină, ca pe un adevărat tezaur de muzeu.

Mi-am părăsit satul cu o bucurie amestecată. Lăsam în urmă casa și decorul copilăriei mele. Străzile strîmte și întortochiate pe care le străbăteam cu bicicleta, căsuța noastră și camera încăpătoare unde tata dădea lecții și cînta la pian, colegii de școală, cu care mă hîrjonisem și mă bătusem de-atîtea ori — toate aceste lucruri familiare și atît de dragi inimii mele aș fi vrut să nu le părăsesc niciodată. La urma urmelor n-aveam nici doisprezece ani și chiar pentru un muzician eram

destul de tînăr; Barcelona nu era decît la vreo optzeci de kilometri depărtare, dar mi se părea că plec în altă țară. Cum aveam s-o duc acolo? Unde voi locui? Ce prieteni și ce profesori voi avea? În același timp eram foarte încîntat, de bună seamă. . . Am plecat cu trenul, mama și cu mine. Cînd tata m-a strîns în brațe, în gara mică, mi-am amintit de ceea ce-mi spusese în ziua cînd fusesem mușcat de un ciine și dus la spital: «Spune-ți că un bărbat nu plînge niciodată».

Am ajuns așadar la Barcelona acum mai bine de optzeci de ani. Era pe atunci și este și astăzi un oraș mare, cu cafenele pitorești și cu străzi forfotind de lume, cu muzee și parcuri, magazine aglomerate și cheiuri însuflețite de un permanent du-te vino, unde acostau corăbiile străine. Pentru mine a însemnat — în multe privințe — o poartă deschisă spre lume: aveam să trăiesc în acest oraș o mare parte din viață și să împart cu cetățenii săi minunați atîtea ore de creație și de fericire! Aveam să leg cu artiștii și muncitorii săi legături scumpe inimii mele și între aceste ziduri aveam să învăț să cunosc noblețea omului — suferința dar, vai, și mizeria lui! O jumătate de secol mai tîrziu, mi-a fost dat să văd orașul meu asediat de trupele fasciste, cu cerul întunecat de bombardiere, invadat de saci de nisip și de milițieni. Dar ce copil putea să-și închipuie că asemenea lucruri aveau să se întîmple într-o bună zi!

În ziua aceea tata mi-a dăruit primul violoncel de adult! Cît de mîndru mă simteam să am în fine instrumentul la care visasem atît! Ne-am oprit apoi într-un vechi magazin de muzică, așezat aproape de port și scotocind într-un vraf de partituri, am dat peste un caiet cu colțurile îndoite și îngălbenit de timp, a cărui copertă purta titlul următor: *Șase suite pentru violoncel solo* de Johann-Sebastian Bach. Nu-mi venea să-mi cred ochilor! Ce magie și ce mister se ascundeau sub aceste cuvinte! Ignorasem cu totul existența acestor suite; nimeni — nici chiar profesorii mei — nu-mi vorbiseră de ele. Uitasem dintr-odată motivul pentru care intrasem în magazin; pentru mine nu mai conta decît cele cîteva pagini moto-tolite; le mîngîiam și nu-mi puteam lua ochii de la ele. Scena aceasta nu mi s-a șters niciodată din minte. Și astăzi, cînd văd coperta *Suitelor pentru violoncel*, mă văd în vechea prăvălioară din Barcelona, care mirosea puțin a mucegai și puțin a apă sărată. Am fugit acasă strîngînd sub braț notele atît de prețioase, de parcă ar fi fost vorba de bijuteriile coroanei. Le-am citit și recitat de o sută de ori. Optzeci de ani s-au scurs de-atunci și încîntarea pentru descoperirea mea crește pe zi ce trece. Suitele de Bach mi-au deschis un nou univers. Am început să le cînt cu o bucurie de nedescris; ele au devenit în asemenea măsură muzica mea de predilecție, încît le-am studiat și le-am repetat timp de doisprezece ani fără a mă întrerupe o singură zi. Doisprezece, da, doisprezece ani aveau să treacă înainte de-a avea curajul să cînt în public vreuna din aceste suite. Nici un violonist — și nici un violoncelist — nu le interpretase pînă atunci de la un capăt la altul; se mulțumeau cu o mișcare, o sarabandă, o gavotă sau un menuet. Eu am cîntat tot: preludiul precum și cele cinci mișcări de dans, cu toate repetițiile care întregesc fiecare parte, dîndu-i o structură și ritmul minunat, și care pun în valoare arta subtilă și arhitectura puternică a ansamblului. Aceste suite fuseseră întotdeauna privite ca niște opere mecanice, academice, lipsite de căldură. Ce aberație! Cum să fie pline de răceală cînd din fiecare emană cu atîta strălucire poezia și generozitatea! Ele sînt esența însăși a lui Bach, iar Bach este esența muzicii.

De-a lungul anilor, am călătorit în numeroase țări și pretutindeni am văzut frumuseți; dar cea care m-a hrănit din fragedă copilărie a fost frumusețea Cataloniei. Închid ochii și mă văd în largul mării la San Salvador, în satul Sitges cu bărcile

pescărești trase pe nisip, văd rodierii, viile și plantațiile de măsline din provincia Taragone, malurile Llobregatului și înălțimile munților Monserrat. Catalonia e țara mea de baștină și o iubesc ca pe o mamă. . .

N-am fost nicicând partizanul unui naționalism extrem. Nici un popor nu e superior vecinilor săi, poate cel mult deosebit. Dar fanaticii naționalismului cred că au dreptul să stăpânească alte națiuni. Patriotismul e un sentiment cu totul diferit: el se naște din dragostea față de patrie și este profund ancorat în ființa omului.

Am fost întotdeauna de părere că tehnica este un mijloc și nu un scop în sine. Bineînțeles, ea este indispensabilă; dar nu trebuie să te lași prins de ea, ci să înțelegi că singurul ei scop e să transmită semnificația interioară și mesajul muzicii. Tehnica cea mai desăvârșită e aceea care nu se remarcă. Mă întrebam fără încetare: « Cum s-ar putea interpreta această bucată în modul cel mai firesc? » Îi învățam pe elevii tehnica digitației și a mișcărilor arcușului pe care începusem s-o pun la punct în timpul studiilor mele la conservatorul municipal. Îi făceam atenți și asupra importanței destinderii mușchilor; jocul violoncelului cere o asemenea tensiune a mîinii stîngi, încît trebuie să faci tot timpul exerciții cu ea ca să-i păstrezi suplețea. Le arătam cum se poate ca în anumite pasaje, chiar continuînd să cînti, să slăbești efortul mîinii și al brațului, fie și pentru o fracțiune de secundă. Și mai presus de orice, le insuflam respectul pentru muzică și-i făceam să înțeleagă ce mare răspundere este pentru interpret să dea viață operei unui compozitor.

Desigur, nimic nu poate înlocui munca. Exersam în mod constant — ceea ce de altfel am făcut toată viața. Se spune că pot cînta la violoncel tot așa de ușor cum zboară pasărea! Nu știu cu cîtă trudă învăț pasărea să zboare, dar știu cît efort mi-a cerut mie violoncelul. Tot ceea ce îmbracă aparența unei mari ușurințe este în realitate rodul unei munci îndirjite. Există bineînțeles și excepții, ca în cazul lui Albeniz, care nu exersa niciodată, — dar ele sînt rare. Aproape întotdeauna ușurința este rezultatul unui maximum de eforturi. Arta e produsul muncii.

Sarasate cînta la vioară cu o ușurință de necrezut. Concertele sale erau uimitoare și spectaculoase, adevărate focuri de artificii! Era născut pentru spectacol; cînd cînta, se uita la public, de parcă ar fi spus: « Vedeți de ce sînt în stare? Lasă, lasă, știu eu că v-am fermecat! » N-a exersat niciodată și niciodată n-a pregătit vreun concert. Intra pur și simplu pe scenă și începea să cînte. Era un mare violonist, nu un mare artist în adevăratul înțeles al cuvîntului.

Aveam douăzeci și trei de ani cînd secolul nostru a văzut lumina zilei. Era o epocă de mari speranțe; mulți credeau că primii ani ai secolului XX aveau să marcheze începutul unei ere noi și vor îndrepta treburile oamenilor pe o cale cu totul diferită. Se citau recente descoperiri științifice și se preziceau mari răsturnări sociale. Se apropia vremea, se spunea, cînd sărăcia și foamea aveau să dispară în cele din urmă. Văzînd arzătoarele hotărîri ale fiecărui om, la începutul noului an, se părea că lumea s-a hotărît la început de veac, să devină mai bună. Cine și-ar fi putut închipui atunci că decadele următoare aveau să aducă ororile de neînchipuit a două războaie mondiale, lagărele de concentrare și bomba atomică?

Pentru mine viitorul era plin de promisiuni. Grație concertelor Lamoureux, reputația mea creștea aproape în fiecare seară. Eram asaltat de invitații; mi se cerea mereu să cînt într-un concert sau într-un recital. Deodată, toate porțile mi se deschideau. Pentru un tînăr la începutul carierei, era un vin destul de amețitor. Dar cunoșteam împrejurările care duseseră la izbînda mea: muncisem din greu, ce-i drept, dar avusesem și mult noroc.

Parisul se arăta la înălțimea pronosticurilor lui François Gevaert. Era « La belle époque », iar capitala Franței era în același timp și capitala lumii culturale. Acest oraș minunat era o adevărată Meccă a creatorilor, atelierul și reședința unei galaxii de artiști și oameni de litere. În acest furnicar de oameni cu străzi aglomerate, cu terasele cafenelelor rivalizând cu negustorii de castane, și cu splendidele reședințe vechi ce se ofileau sub patina anilor, în acest oraș nemilos în care cu numai câțiva ani în urmă mama și cu mine cunoscusem atîta disperare, aflam acum o atmosferă veselă, propice lucrului, interese noi și tovărășia unor strălucite personalități. În mod firesc, datorită profesiei mele am ajuns să cunosc mulți alți muzicieni. Cercul prietenilor mei avea să cuprindă în curînd figuri cunoscute ale lumii muzicale, asemeni violoniștilor Jacques Thibaud și Eugène Ysaye, pianistilor Harold Bauer și Alfred Cortot, compozitorilor Vincent d'Indy, Enescu, Ravel, Schoenberg și Saint-Saëns. Dar relațiile mele nu se mărgineau de fel la muzicieni; am făcut de asemenea cunoștința unor pictori ca Eugène Carrière și Degas, a unor oameni de stat ca Georges Clemenceau și Aristide Briand, a unor scriitori ca Romain Rolland și a filozofului Henri Bergson. . .

Mă pasionau cu deosebire discuțiile cu Bergson. Am legat curînd o strînsă prietenie și am început să-l vizitez deseori. La început eram foarte mirat că un filozof atît de important consimțea să stea de vorbă cu un tînr ca mine. Îl știam foarte ocupat cu scrisul și conferințele sale la universitate. Pe de altă parte, cunoștințele mele erau atît de limitate, iar erudiția lui atît de vastă ! Dar mă asigură că afla multe din conversațiile noastre. Unul din subiectele noastre preferate era problema intuiției — pe care o tratase îndelung în operele sale. Se întreba în mod special asupra rolului intuiției în muzică. Părerea mea era, și a fost întotdeauna, că intuiția e un element hotărîtor, și al compoziției, și al interpretării. Tehnica și inteligența au și ele de sigur, funcții vitale: e nevoie să stăpînești tehnica unui instrument pentru a putea pune în valoare toate posibilitățile sale; inteligența e de asemenea indispensabilă pentru înțelegerea nenumăratelor fațete ale muzicii. Dar intuiția este cea care îndeplinește rolul cel mai important, pentru mine, factorul determinant al creației, cel care dă viață unei opere, oricare ar fi, este instinctul muzical. . .

Atîta nedreptate mă dezgusta și mă revolta. Unii cred că artiștii trebuie să trăiască într-un turn de fildeș, departe de luptele și suferințele celorlalți. E o concepție pe care n-am împărtășit-o niciodată. Orice afront adus demnității umane este pentru mine un afront personal, și conștiința mă obligă să protestez împotriva nedreptății. Drepturile omului au mai puțină importanță pentru artist decît pentru ceilalți muritori? Faptul de a fi artist îl eliberează pe om de obligațiile sale? Dimpotrivă! Artistului îi revine o răspundere deosebită, deoarece e înzestrat cu o facultate de percepere și o sensibilitate mai mare, și deoarece vocea lui poate fi auzită, spre deosebire de a altora. Cine, mai mult ca el, ar trebui să apere libertatea de exprimare și de acțiune, esența însăși a puterii sale creatoare?

Cele mai frumoase amintiri din vremea cînd trăiam la Paris sînt fără îndoială cele legate de acele seri muzicale intime pe care le organizam regulat cu prietenii mei și în cursul cărora cîntam pentru propria noastră plăcere. Aceste mici reuniuni deveniseră unul din obiceiurile noastre cele mai dragi, un fel de ritual, s-ar putea spune, cu toate că nu aveau nimic dintr-un ritual în adevăratul înțeles al cuvîntului. De obicei, ne reuneam patru sau cinci în salonașul lui Thibaud. Din grupul nostru făceau parte Ysaye, Thibaud, Kreisler, Pierre Monteux, Cortot, Bauer,

Enescu și eu însumi. George Enescu era cel mai tânăr. Abia împlinise douăzeci de ani când a sosit din România, pe la 1900, pentru a se instala la Paris. Era un tânăr foarte sensibil, de o frumusețe delicată și poetică; cânta la fel de bine la vioară și la pian și încă de pe atunci compunea lucrări minunate. În curînd am legat amîndoi o prietenie foarte strînsă.

Serile noastre muzicale la Thibaud începeau de cum venea vara, cînd ne întorceam din ultimele turnee și stagiunea de concerte se apropia de sfîrșit. Așa cum porumbeii călători se întorc la cuib, tot așa și noi ne adunam, ca prin minune, din toate colțurile lumii. Yssaye venea dintr-un turneu în Rusia, Kreisler din Statele-Unite, Bauer din Orient, eu, poate, din America de Sud. Ce vesele erau aceste revederi! Puteam în sfîrșit să cîntăm pentru simpla plăcere de-a cînta, fără să ne preocupăm de program, de oră, de impresari, de agenții de bilete, de public și de critici muzicali. Eram noi singuri cu muzica! Cîntam duete, quartete, muzică de cameră, orice, tot ce doream. Ne înțelegeam de minune. Tot timpul schimbam instrumentul: cîntam rînd pe rînd vioara întîi, vioara a doua sau viola! Uneori Enescu era la pian, alteori Cortot. Ne întâlneam în general după cină și începeam să cîntăm imediat. Nimeni nu ținea seamă de scurgerea timpului; ne opream din cînd în cînd să bem sau să mîncăm ceva; adesea, cînd ne luam rămas bun de la Thibaud, se lumina de ziuă.

Dar în curînd aceste seri minunate aveau să ia sfîrșit; în curînd viețile noastre, ca și cele a milioane de alți oameni, aveau să fie răvășite de tragedia din 1914. La sfîrșitul verii, Kreisler a fost silit să se încorporeze în armata austriacă; cu greu puteai să ți-l închipui pe acest geniu atît de blînd și surizător, îmbrăcat în uniformă militară. Ce șoc a fost pentru noi cînd am aflat că fusese rănit aproape imediat pe frontul rusesc! Bauer a plecat în curînd în Statele Unite, iar Yssaye s-a instalat la Londra. . .

În românește de SANDA RÂPEANU



Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

PREZENTAREA TEHNICĂ

I. BROD

Secolul 20

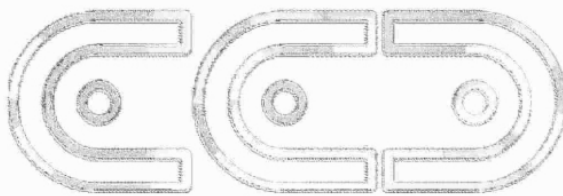
REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI 115. TEL. 16.79.22

ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF 10 — TEL. 18.33.99

BUCUREȘTI

Lei 10

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

